

روز غريب

ماجستير في الآداب

# النقد الجمالي

وأثره في النقد العربي

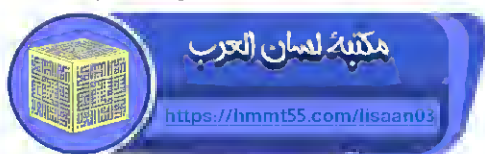
79485

دار العلم للملايين  
بيروت

١٩٥٢

Gift - author

Cat. Oct. 52



الطبعة الأولى  
بيروت ، نوار ١٩٥٢

## مقدمة

« ان الشرق يحتاج الى العلم دون الفن ، فالفن عندنا كثير . » هذا ما قاله لي مرة شاب هندي كان طالباً للطب في بيروت وكان الى جانب معارفه الطبية يتقن الرقص والغناء . واني عندما افكر في هذا القول ارى شدة خطاه بالقياس الى الشرق العربي . قد ينطبق هذا التعميم الى احد ما على الهند والصين وامثالهما من بلدان الشرق الاقصى ، العريقة في فنونها ، الاصلية في طابعها ، حيث البراعة في الفنون اليدوية تبلغ شأواً بعيداً نستدل عليه بهذه التحف والاواني التي يصنعونها البناء وحيث نجد من فنون الغناء والرقص المحلي وآثار التصوير والنقش ما لا تجاريه فنون اوروبا في عصرها الحاضر .

اما نحن ابناء هذا الشرق ، فقد جعلنا على مفترق طرق وصرنا معبراً لشعوب الدنيا ونهباً موزعاً بينها ، وقد فقدنا الزعامة العلمية التي كانت للعرب في القرون الوسطى ونكاد ننسى الفنون التي ظهرت عندنا في عصور مختلفة . فاذ نحن اليوم عزّل فقراء ليس لنا فن الشرق ولا علوم الغرب .

قد يرى بعضهم — كما رأى افلاطون — ان الفن ترف ومنتعة يستغنى عنها وان حاجتنا الى العلوم العملية ، دون الفنون . وفاتهم ان الفن اصيل في النوع الانساني يتطور دون ان يموت ، ينشط باخطاط الشعب ويرقى بوقيه وهو متمم للعلم كما ان العلم متمم له ، وبدون الاثنين معاً لا تتم ثقافة لأن كليهما للفكر الانساني ولدات توأمان .

كان العرب في جاهليتهم محدودي البنية والثقافة قلما عرفوا من الفنون سوى الشعر والخطابة — فنون اللسان — وكانهم جهلوا جميع الفنون اليدوية سوى حمل

السلاح . ولا ندري اي اثر من ذلك النقص القديم قد ورثناه من هؤلاء الجذود  
الاقدمين . لكن الثابت ان اجدادنا الاقربين في ربوع الهلال الحبيب كان لهم في  
الفنون المختلفة باع طوي - وإن كانت فنونهم اقل تنوعاً من فنون اليونان - وقد  
اشتهر صناع دمشق بمجدق عجيب لا يزال منه اثر في احفادهم اليوم . كذلك آثار  
الفينيقيين والآراميين وغيرهم من جوارنا الأبعد تشهد ببواعة سكان هذه البلاد في  
عهود النشاط .

لكننا اليوم في عهد خمول . ومسؤوليتنا شاقة فادحة : ان نبعث القديم المنسي  
ونضيف اليه ما يعوزه من تنوع واتقان وتجديد ، وفي الوقت نفسه ان نعمم الثقافة  
الفنية وننهض بمستوى الادواق لنستطيع التمييز بين الرخيص المنحط والرفيع  
العالي من الفنون فنصدف عن الافلام الهزلية وانواع الموسيقى المريضة التي لا تزال  
تطفئ على مجتمعنا وتلاقي فيه الانصار والمهجين . وحينئذ يضطر رجال الفن او  
المنتسبون اليه الى مضاعفة جهودهم لينتجوا غير هذه الانعام التقليدية وغير هذه  
النماذج البالية في اي فن كان .

وليس ادعى الى تحقيق هذه الغاية من دراسة روائع الفن والادب العالمية وحسن  
تفهمها والالمام بما يتيسر من انواع النقد الحديث الذي يزداد في العصر الحاضر تشعباً  
واتساعاً .  
كانت هذه الدراسة نتيجة لتلك الرغبة في الدرس والتفهم . وهي لا تعدو  
كونها دراسة شخصية آثرت نشرها علنه ليكون لغيري بها انتفاع لا سيما بين  
طلاب النقد .

روز غريب

## تمهيد

+ التقد الجمالي هو نقد الفن مبني على اصول الاستطائقي او علم الجمال<sup>١</sup> يعني بدرس الاثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الاثر بشخصية صاحبه .

وهو يفترض للجمال اصولاً او قواعد تجمعت على العصور واصبح بالامكان استخلاصها من خلال الاقوال المتباينة والمباحث المتضاربة في الموضوع ثم استعمالها مقياساً للجمال في الاثر الفني الذي نريد نقده +

وهو يفترض ايضاً ان الجمال هو قوام الفن او صفة لازمة له . ولذا وجب ان تتوفر في الفن قواعد الجمال التي تبارى في تعديدها وتصنيفها الباحثون . ويفترض ايضاً ان الفنون الجميلة على اختلافها تشترك في اصول واحدة اساسية + فقد لا يرى الانسان العادي اقل شبه او صلة بين لوحة فنية وقصيدة غنائية او بين قطعة موسيقية وتمثال منحوت . لكن الناقد البصير يستطيع ان يرى الصلات الخفية بين انواع الفن ويتبين اصولاً واحدة في كل منها +

امامنا اذن افتراضات عدة يصح ان تكون مدار بحثنا في هذه الرسالة . هل للجمال اصول وما هي ؟ هل الجمال صفة لازمة للفن ؟ هل بين الفنون الجميلة صلات تجعل لها جميعاً اصولاً واحدة ، بما فيها الشعر والادب ؟

فاذا انتهينا من هذه الابحاث امكننا ان نتبين اصول الجمال في الشعر وعلاقته

(١) «الاستطائقي» لفظة حديثة تعني علم الوجدان او الشعور ، وقد ظهرت حين قرر «مير» الالمانى تلميذ باومجارتن ان علم الجمال يتصل بالوجدان لا بالعقل . ويمد باومجارتن المؤسس الحديث لهذا العلم .

بالفنون الجميلة ثم مقدار النقد الاستطائقي الذي وجد عند العرب في تضاعف كتبهم النقدية .

وفي الصفحات التالية اتناول هذه الاسئلة بالدرس بصورة مباشرة او ضمنية بينما احصر القسم الاخير في موضوع النقد الاستطائقي عند العرب .

## كيف ندرس الجمال ؟

كما ينكر كثير من العلماء امكان تحديد الجمال ينكر ايضاً كثير منهم وجود اصول له او مقاييس . ومن هؤلاء الفيلسوف « كنت » الذي يحدد الجمال بقوله : « الجميل هو الذي يرضي الجميع بدون سابق فكرة او صورة ذهنية . » ويقول في ص ٨٤ من « نقد الحكم » : « ليس هناك قاعدة محسوسة تحدد بواسطة المقاييس او الصور ما هو الجميل . ومن العبث ان نحاول ايجاد مبدأ ذوقي يعطينا بواسطة صور او تصاميم معينة مقياساً عاماً للجمال لأن ما نحاول ايجاده مستحيل ومناقض لذاته . » لكن « كنت » نفسه يقول في مكان آخر : « ان آثار العبقريه هي قواعد غير صادرة عن التقليد لكنها مقاييس حكم للغير . »<sup>١</sup> ويشرح ذلك بما معناه : ان عباقة الفن ينتجون الآثار الفنية التي تنال اعجاب الجميع ، على غير قاعدة او مثال يقتفونه . لكن آثارهم هي شبه منائر تهدي طلاب الفن وذوي الموهبة الناشئة ، ومثل عليا يتطلعون اليها لتوقظ وتحرك مواهبهم فينظر اليها الطلاب كمصادر وحي ، والنقاد كمقاييس للحكم ويجاولون ان يستخرجوا منها اسرار الجمال . هكذا ارسطو في كتاب الشعر استخرج احكامه من أئمة التراجيديات اليونانية واهتدى بهديهم .

على ان يقينية ارسطو وامثاله لا تجعل من النقد علماً ولا تنقض قول اميل فغاغيه في هذا الباب : « والرأي الراجح ان النقد - كجميع العلوم الانسانية - يرتكز في بعض اصوله على الظن والحدس وهو معرفة ناقصة يثارج فيها العلم بالفن ، تعتمد احياناً على البداة الفطرية وتفترض وتتخيل ، واخيراً تحاول الاقتراب من »

العلم دون ان تستطيع بلوغه <sup>١</sup> .  
وقد أشبع هذا الموضوع درساً الباحث الاستاطيقي شارل لالو <sup>٢</sup> ، فعرض في كتابه « المدخل الى الاستاطيقي » وجهة نظر الانطباعيين الذين ينكرون وجود القواعد ويعتمدون النقد الذاتي لا غير - ومنهم اناطول فرانس وجول ليتو - وحججهم في ذلك قوية دامغة اهمها (١) ان كل اثر فني هو نتاج شخصي فريد قائم بذاته ليس له مثيل ، وعلى هذا لا يمكن تصنيف الآثار الفنية ولا اخضاعها لقوانين لأن لكل منها شخصيته واستقلاله . (٢) لكي تستطيع تقدير الاثر الفني يجب ان تحصر فيه انتباهك ولا تلتفت لغت غيره ولا تقاربه بصوه لأن الفن غيور لا يسمح لك بالموازنة ولا بالمقايسة . (٣) ان المقاييس التي قد توجد ليست الا احكاماً مستقاة من آثار فنية سابقة . اما الآثار الجديدة فلا تنطبق عليها تلك الاحكام لانها مختلفة عن سابقتها <sup>٣</sup> .

يسمى الواحد والاحد ويقول اناطول فرانس بطريقته الساخرة : « ان علم الاستاطيقي لا يستند الى شيء ، بل هو قصر في الهواء . انهم يحاولون بناءه على علم الاخلاق او الاجتماع وليس للاخلاق ولا للاجتماع علم بالمعنى الصحيح . ثم يحاولون بناءه على التقاليد واحكام السلف او على الاستحسان العام وهذا ايضاً لا وجود له . ان الراي العام يقدم بعض آثار الفن على البعض الآخر ، لكن هذا التفضيل لم ينشأ عن استحسان بديهي بل عن احكام خاطئة غير مدروسة . والآثار التي يُعجب بها الكل هي التي لا ينظر فيها احد نظرة الفاحص <sup>٤</sup> .

وفي الطرف الآخر خصومهم اليقينيون الذين يعتمدون النقد الموضوعي بخلاف الانطباعيين انصار النقد الذاتي . والتشريع في الفن بدأ عند اليونان منذ ارسطو الذي وضع للتراجيديا قواعد في ست عشرة فقرة وجعلها قوانين ثابتة

(١) E. Faguet, La Critique

(٢) Ch. Lalo, Introduction à l'Esthétique (Paris. 1925)

(٣) كتاب اصول الاستاطيقي تأليف : De Witt Parker

(٤) Anatole France, La Vie Littéraire (v. 4, Préface V)



ومثله اليقينيون الحديثون اصحاب الطريقة العلمية نظير «تاين Taine» وطريقة هي الحتمية السيكولوجية والاجتماعية . فيقول ان الجمال والقبح ، الفضيلة والرذيلة ، انما هي مركبات كالسكر وحامض الكبريتيك ، ومهمتنا ان نحللها لا ان نقدرها او نحكم عليها . واسلوبه في تحليل الآثار الفنية ردها الى ثلاثة عوامل : الجنس والبيئة والعصر .

على ان تاين نفسه رغم تعصبه العلمي وانكاره امكانية الحكم والتقدير يغد في احيان كثيرة الى اطلاق الاحكام وتصنيف الظواهر الفنية .

من الطريقة العلمية التي تزعمها تاين واتباعه وقاموا بها فوضى الانطباعيين اشتقت طريقة الاستنطاعي التجريبي الذي يستمد اصوله من علم النفس ومن علم الاجتماع ويعتمد طريقتي التجريبية . زعمها فخر الالماني Fechner في كتابه «Vorschule der Aesthetik» واتباعها عليدون ولهم فيها اساليب وفنون

متنوعة مستمدة من العلم اهمها : الاستفتاء والاستجواب وذلك بالاتصال باكثر عدد ممكن من الناس ، من طبقات اجتماعية مختلفة ، وجمع اجوبتهم وآرائهم واحكامهم فيما يخص الفن والآثار الفنية ، ثم تصنيف هذه النتائج اولاً بالنسبة لعدد الاشخاص من كل طبقة ، ثانياً بالنسبة لمراتب اصحابها الفنية وقيم احكامهم . ومن طرقهم ايضاً الملاحظة والمراقبة - مراقبة اذواق الجماهير في الاشكال الفنية الشائعة وقيم الآثار المعروفة . ومنها المراقبة الذاتية او درس الذات على طريقة علماء النفس Introspection وتسجيل التأثيرات الشخصية امام اثر فني ، او درس الاشخاص وتسجيل ايجابياتهم بواسطة الملاحظة وباستعمال الآلات الخاصة لذلك . وقد تمكن الباحث الالماني «كوليه» من ايجاد اربع عشرة طريقة مختلفة للدرس والتجربة والاستنتاج .

والطريقة التجريبية تصادف استحساناً قوياً في هذا العصر العلمي . ومنهم من يزعم انها ستستأثر بمستقبل علم الجمال ١ .

(١) كتاب «المدخل الى الفلسفة» لأوسولد كوليه ، ترجمة ابي العلاء عفيفي ص ١٢٣ (طبعة ثانية ١٩٤٣)

هنا يجتمع امامنا ثلاث طرق في نقد الفن : الذاتية ( اناطول فرانس وامثاله )  
 الموضوعية العلمية التاريخية ( تايين واتباعه ) ، التجريبية التحليلية ( فكتور الالماني ) ،  
 فضلا عن طرق اخرى ببيكولوجية ( كما في كتاب ابل بفر ، سيكولوجيا الجمال )  
 \* وليس من شك في ان لكل من اصحاب هذه الطرق آراء شخصية ذات قيمة  
 في الموضوع ، وان جميعهم قصدوا الى غاية واحدة من طرق مختلفة ، فمن الخير ان  
 نتصل بكل منهم اذا تيسر لنا ذلك ونطلع على استنتاجاته بقطع النظر عن السبيل  
 التي سلكها . وقد اصاب « لالو » في قوله ان لكل طريقة محاسنها ومساوئها وان  
 الواحدة تنهم الاخرى ، وهو لهذا يرى ان الطريقة المثلى في درس الفن هي ادرس  
 العناصر التكنيكية الخاصة به ، اي درس وسائل الجمال ومظاهره في الأثر الفني ثم  
 التوفيق بين النقد الذاتي والنقد الموضوعي واستخراج قوانين للجمال نسبية ، مرنة ،  
 غير كلية ولا يقينية <sup>١</sup> ولكنها عامة وضرورية لمنع الفوضى \*

## هل للفنون الجميلة ميزات مشتركة ؟

الفن صنع الإنسان ، وهذه أول صفة تميز نماذجه عن النماذج الطبيعية من حيوان ونبات وحمار . وهو على نوعين : الفن النفعي الذي يقصد فيه الى الفائدة المباشرة ، كانواع الحرف من حدادة ونجارة وصنائع مختلفة ، والفن الجميل الذي يتصف بقيمة ذاتية يقطع النظر عن الفائدة العملية. وقد يصعب التفريق بين النوعين لكننا نضرب عليها مثلاً في ما يلي :

لو صنع محترف ملقعة عادية الشكل لياكل بها فعمله حرفة لا فن جميل ، أولاً :  
لانه نسخ شكلها عن محترف سابق ، ثانياً : لانه صنعها لفائدة عملية . ويختلف عنه من  
فنان في شكل الملعة واجتهاد في تجميلها . فهو فنان أولاً لانه اضاف اليها شيئاً من  
شخصيته ، ثانياً : لانه صرف همه الى جمال الشكل وهذه ناحية غير عملية . فالفنون  
الجميلة تشترك جميعها في عنصر الابداع الشخصي الحر او عنصر الشخصية . واول من  
اخترع شكل الملعة كان فناناً لانه ابداع الشكل ، واذا سيطرت عليه الحاسة الفنية  
حين العمل فهو فنان بكل معنى الكلمة .

وتتشترك الفنون الجميلة ايضاً في تجردها عن الغاية العملية . فالشاعر يخلق الشعر  
دون غاية واضحة وغايته هي الشعر نفسه ، كما ان الفن هو غاية نفسه ، وكذلك المصور  
والموسيقي والنحات ويشد في ذلك فن البناء فهو مقيد بالغاية العملية . لكن القاعدة  
العامية في الفن الجميل ان صاحبه يجب ان يتمتع باكبر قسط ممكن من الحرية والتجرد  
وينصرف بكليته الى فنه لأن طغيان العوامل المادية يقيد الفن او يقضي عليه .

ثالثاً : تشترك الفنون الجميلة في كونها مبعث رضى وارتياح ومصدر ايجاب  
شعوري وتأثير كوفي شامل ( في قول كنت ) هو مصدر خلودها . وقد تطور

الفن على العصور ، لكن الآثار الفنية الحادثة ما زالت في كل عصر مصدر اعجاب وتقدير . لماذا ؟ لأن للفنون الجميلة ميزات مشتركة ثابتة على الزمن وان تغيرت اشكال الفن وتبدلت مثله العليل .

نستخلص مما مر تحديداً للفن الجميل افرته اكثرية الآراء :

١- الفن تعبير حر ( اي غير مقيد بمثال ) ذو قيمة ذاتية منفصلة عن غايته . وهو اكمل حسناً من الطبيعة واكثر اتصالاً بالنفس لما يثيره من حاسة المشاركة الشعورية ، لانه صنع انسان لاخره .

وفي كلمات دوفت باركر ص ٥٢ من اصول الاستطقي :

« الفن تعبير عن اختبار شعوري » اي مرّ في شعور الفنان « ذي قيمة ذاتية » اي غير مقيدة بالفائدة العملية في حين وجود هذه ، يجري هذا التعبير « بواسطة محسوسة » اي بواسطة الحواس التي تنقله الى العقل . وهو تعبير « رفيع التركيب » لانه نتيجة مهارة واتقان وذوق رفيع ، « يبهج النفس » اي انه مصدر متعة وابتهاج ، « قابل الاتصال بالنفس » اي قابل التدوق والفهم « وقيسته في هذا التأثير الشعوري وفي ما يخلده في العقل الانساني من مظاهر الحياة وآثار العقول . »

## الفن والطبيعة ١

تعد الطبيعة أحد مصدري الجمال في الكون بينما المصدر الثاني والاخير هو الفن. ويقصد بالطبيعة من وجهة موضوعية مجموعة الكائنات من حيوان ونبات وجماد ومن وجهة ذاتية الاخلاق والطبائع.

وقد سادت منذ القدم النظرية القائلة ان جمال الفن مشتق من جمال الطبيعة وان الفن تقليد لها ، ولهذا قال ارسطو: «الشعر القصصي والمأساة والكوميديا والشعر الغنائي وانواع الموسيقى ، جميعها اشكال من التقليد»<sup>٢</sup>. وينقسم العلماء في نظرهم هذا اقساماً فمنهم من يرى جمال الطبيعة فوق جمال الفن وهم اصحاب مذهبي الحسن والاختبار.

ومنهم الطبيعيون الصوفيون والواقعيون العصريون الذين يرون كل ما في الطبيعة جميلاً. ومن اقوالهم : « كل ما في الطبيعة جميل لأن كل شيء يحيا وكل حياة جميلة » ويرى سكن ان الفنان يحظر عليه الانتخاب وان الفن يجب ان ينسخ الطبيعة نسخاً ولا ينتخب ، وهو الذي يزعم ان الجميل في الطبيعة هو النموذج الأكثر حدوثاً او تواتراً.

وهناك الطبيعيون المثاليون - وهم اليونان القدماء واتباعهم الكلاسيكيون من عهد الرينيسانس حتى القرن السابع عشر - الذين لا يرون ان كل ما في الطبيعة جميل بل ان فيها درجات من الجمال وعلى الفنان ان ينقل عن الطبيعة الجمال المثالي ، كما فعل الفنان اليوناني عندما نحت فينوس وأبولون ، ورافائيل حين رسم عذارى

(١) لقد عرضت النظريات الواردة في القسم الاول من هذا الباب اعتماداً على بحث مطول في كتاب لالو « المدخل الى الاستايطيقي » ص ٥٠ - ١٥٧ تحت عنوان جمال الطبيعة وجمال الفن.

(٢) ص ١٤٤٧ من De Poetica



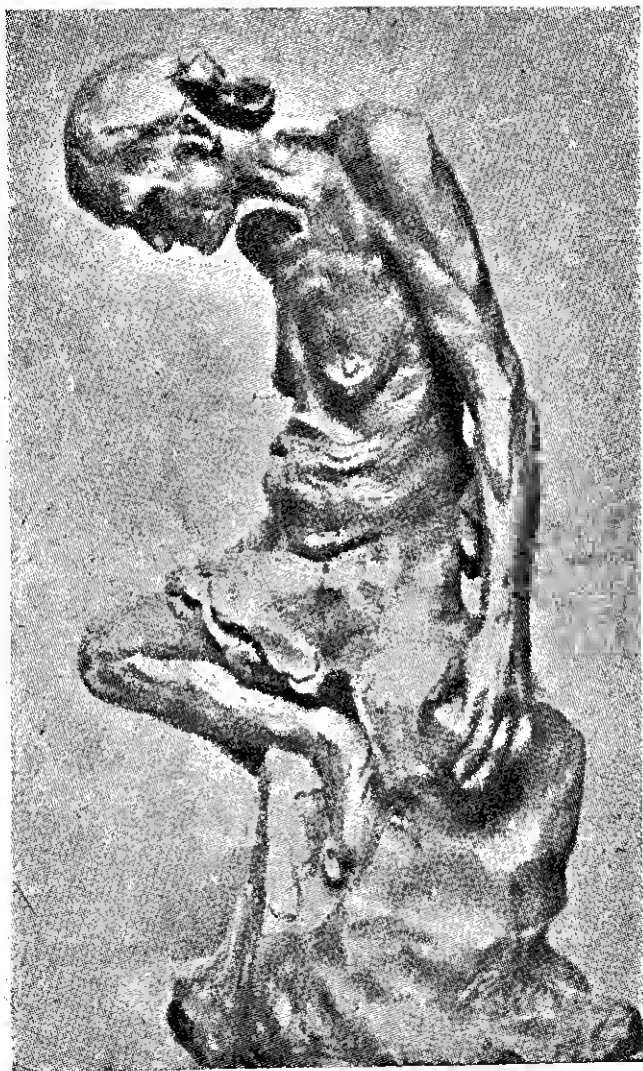
هؤلاء - على مثال قدماء اليونان - يرون الجمال في الخلق السوي الممتاز بتناسب الاعضاء وانسجامها وحسن شكلها وصفاء لونها . اما القبح عندهم فهو الشذوذ والانحراف عن الشائع المألوف ، وهو تشوه الاعضاء القائم في افراطها في الكبر او الصغر او الضعف او غرابة الشكل .

✓ على ان الفن الحديث يتجه اتجاهاً مغايراً لكلا المذهبين : الطبيعي والمثالي . ويعني احياناً في الشذوذ والاعراب كرد فعل لما تقدمه من مذاهب ، على النحو الذي نراه عند الرمزيين والانطباعيين و « فوق الواقعيين » .

✓ والباحثون الحديثون يحملون حملات شعواء على الطبيعيين ومن جرى مجراهم في تقليد الطبيعة ، ويزعمون ان الفن ليس تقليداً للطبيعة كما يعتقد الطبيعيون ، ولا للجميل فيها كما يرى المثاليون ، بل ان الفن لا يقتصر على تمثيل جمال الطبيعة بل قد يأخذ منها ما بعد قسحاً ويسبق عليه من الفن ما يجعله جميلاً . وقد سبقهم الى ذلك ارسطو حين قال : « قد تكون الاشياء قبيحة في الاصل لكننا نرتاح الى معاينتها في الفن لانه يجعلها » . وفي مكان آخر : « ليس ضرورياً ان يكون الفن كالواقع بل يجدر ان يكون افضل منه » . وفي هذين القولين يعدل نظريته في التقليد .

✓ ويتابع خصوم الطبيعيين ردهم قائلين : « لو نقل الفنان جمال الطبيعة بكل دقة كما هو - دون ان يضيف اليه شيئاً من شخصيته - لكان هذا الجمال قبحاً لأن الاصل افضل من النسخة والحقيقة اجمل من التقليد . ولو نقل مصورو الرسائس ماذبحهم بغاية الدقة عن الطبيعة لما كتب لفنهم الخلود لكنهم اضافوا الى الواقع شيئاً من خيالهم . لكننا نلومهم لأنهم اكتفوا بتصوير الجمال وانهم لم يصوروا القبح . فافقههم ضيق محدود .

✓ نظرة في الفنون نجد انها لا تنقل الطبيعة . فالموسيقى لا تقلدها لانها لا تنقل اصوات الموسيقى نظام واصوات الطبيعة تشويش واضطراب . والبناء لا يقلد الطبيعة ولغة



المظية في دور النرجول لروبييه  
 « الفن يستمد من القبح جمالاً »

الملك

- ١٥ -

الشعر غير اللغة العادية . حتى الفنون التي تقلد الطبيعة كالصوير لا بد لها من الانحراف عن الاصل .

ان الفن الذي ينتخب الجميل في الطبيعة - كما يفعل المثاليون - هو فن ضعيف . هكذا الكاتب الرخيص لا يصف الا كبار الحوادث وعظماء الرجال والغواقي بين النساء . وهذه امور يستسيغها العامة وذوو الاذواق السقيمة ، لانهم لا يفهمون من الجمال الا الطبيعي المألوف . والرجل العادي لا يصفق في المسرح الا للخاتمة السعيدة ، ولا يميل الا الى الطرفاء من اشخاص القصة ، ولا يستهويه من الموسيقى الا الاحداث الصافية ، ولا يجذبه في المتحف الا صور النساء الجميلات .  
اما الجميل في الفن فليس بالضرورة جميلاً في الحياة العادية . . . . . والتصرف ليس فقط من حق الفنان بل من واجبه لكي يسمى فناناً .

ومن الفنانين الحديثين (رودين) وهو من المولعين بتصوير القبح في ثمانيه لاعتقاده ان مناظر القبح في الفن اشهر تأثيراً لأن الحياة الداخلية فيها اشد انعكاساً مما في صور الجمال . وهو يرى ان لا قبيح في الطبيعة الا ما ليس له ميزة او ذاتية ، وان الفن القبيح هو الذي يحاول تخفيف القبح في الطبيعة او المبالغة في عرض الجمال فهو فن كاذب .

وما يقوله لالو في موقف الفن من الطبيعة : « الطبيعة لا تغنى الا بما يخلعه عليها الفن من جمال » . وايضاً : « ليس الفن مرآة الطبيعة بل الطبيعة مرآة الفن » اي ان الفن يكسبها في اعيننا جمالاً ، وجمال الفن هو الذي ينعكس عليها وهي بدون الفن لا جميلة ولا قبيحة .

ومثل ذلك قول آلان : « ليس الرسم الذي يشبه القاعدة بل القاعدة هي التي تشبه الرسم » اي ان الرسم يكشف من القاعدة لمحات مستورة خفية فكأنه يحو الاصل ويحل محله لانه افضل منه ولانه يمثل فيه حالة متزنة صادقة قليلاً ما ترى في الاصل .

(١) من ٥١-٥٢ من Rodin, L'Art

(٢) من ١٣٢ من Introduction à L'Esthétique

(٣) من ٣٤ من Alain, Vingt Leçons sur les beaux Arts



✓ أما رودين فيفسر انحراف الفن عن الطبيعة بقوله : ان الفنان ينقل الطبيعة ولا يعتمد عليها . انه ينقل ما يراه لكن ما يراه يختلف عما يراه غيره من العاديين . فيكون الفن انحرافاً عن الاصل في نظر هؤلاء لا في نظر الفنان . والسفر في اختلاف البصر .

✓ كان الكلاسيكيون ينحرفون عن الواقع حين يصورون من الحياة افضلها ويقيدون الفن بالمثالية والموضوعية . لكن تقييدهم آثار الرومنطيقين فخالقوهم بان وصفوا من الحياة اعاليها واسافلها وصغير الاشياء وحقيرها . لكنهم اغرقوا في نقل العاطفة ، وبالغوا في النزعة الذاتية حتى قام الواقعيون والطبيعيون ينادون بالعود الى الطبيعة والتزام الامانة في نقل الواقع حتى طغت نظريات العلم على الفن في قصصهم وكتاباتهم ، ولمع هذا فقد افادوا بان ارجعوا متطري الفن الى صوابهم وعلموا الكتاب الصراحة وصديق النظر والاعراض عن مظاهر الحياة المتطرفة والمبالغات المضحكة .

✓ أما الفن الحديث فيشدد على ركنين اولهما الفردية . والابداع فيقتل بذلك من اهمية الاصول وقواعد السلف . ثانياً مبدأ الغرض والابحار وهو وجه آخر لفردية الفن الحديث ومبالغته في التحرر .

ويتضح لنا ان الفن كان في جميع عصوره ابتعاداً عن الطبيعة يقلل او يكثر بالنسبة الى مزاج الفنان وميول العصر . فيكون انحرافه إما دقة نظر وبصورة نافذة تجعله يبرز اشياء لا يراها العاديون من الناس - كما اشار رودين (١) - او يكون مبالغة في ابراز جزء على حساب غيره - او تنسيق الاجزاء بصورة ليست في الاصل او تنظيمها وإيقاعاً وثلاثاً فيختلف عن الواقع . وقد يكون هذا الانحراف اغراباً مستمداً من بعض النظريات العلمية كما نرى في مذهب « فوق الواقعية » العصري . وليس موضوع الكذب الفني جديداً فقد بحثه ارسطو حين قال : « لقد علمنا

✓ هو مبرور الكذب بصورة لا تقة ... ومع هذا لا يجوز ان تتألف القصة من حوادث غير قابلة الوقوع . والمستحيل القابل الوقوع افضل من الممكن الذي

لا يَنْقُصُ. ويتابع قائلا: « يصف الشاعر الاشياء كما هي او كما يجب ان تكون ولا ينظر منه التدقيق العلمي المطلوب في السيامسة. واذا اخطأ الشاعر في قوة التعبير فخطأه فني اما اذا اخطأ لجهله مسألة طبيعية او طبية<sup>١</sup> فلا لوم عليه لأن المطلوب منه هو التعبير الفني لا التدقيق العلمي. على ان المستحيلات في وصف الشاعر تعد اغلاطاً الا اذا رفعت قيمة الفن الشعري. مثلاً مطاردة هكتور الرائعة (في الايلياذة) تعد من رفيع الفن مع انها مستبعدة الوقوع » ٢٠.

كان عمرو بن كلثوم يقول :

ملأنا البر حتى ضاق عنا  
وماء البحر غملاًه . سنقينا !

ونحن لا نستنكر منه هذا القول مع ما يتضمنه من غلو لانه ملائم لطبيعة الشاعر وطبيعة قومه وبيئته الحربية المبنية على المفاخرة والمنافرة فنشعر حين نقرأه بان الشاعر اخلص لشعوره، يحس بما يقول وان خالف الواقع، بينما نحن نستنكر من شاعر اليوم ان يقول مثل هذا القول .

اما ان فقدت القرائن فيبقى لنا مقياس ارسطو : « ان المستحيلات تعد اغلاطاً الا اذا رفعت قيمة الفن الشعري ». وعلى الذوق ان يفرق بين كذب محمود وآخر سقيم وبين مبالغة مستحسنة واخرى تافهة او من صنف الممكن الذي لا يَنْقُصُ، كما في قول احدهم :

امرٌ بالحجر القاسي فآلثمه  
لأن قلبك قاس يشبه الحجر

فهنا مبالغة من نوع الممكن الذي لا يَنْقُصُ لما يتضمنه من اتعاء مزودود وتعليل بعيد متكلف. لكننا نقبل قول بشار :

ان في بردي جسمنا ناجلا  
لو تركأت عليه لانهدم

مع مخالفته للواقع، لانه مبالغة مقبولة تناسب موقف استعطاف . وقد نجد في القول نكتة حسنة اذا ما ذكرنا ضخامة بشار.

(١) كان مصورو العصور الوسطى يخطون في ضبط شكل الاجسام لجهلهم علم التدبير وخطأهم علمي من النوع الذي ذكره ارسطو .

(٢) ص ١٤٦٠ - ١٤٦١ من De Poetica

أذن للفن أن يتعد عن الواقع لأن ذلك شرط فيه. وله أن يفعل إذا شاء. لكن  
التطرف لا يحمد إلا في مواقف قليلة لا يستطيع الحكم فيها إلا الذوق الرفيع ولا  
يجيدها إلا القلائل الذين بلغوا ذروة النضج الفني.

## علامات الجمال

يختلف الباحثون في تحديد الجمال اختلافاً غير قليل . لكننا نلاحظ من خلال اختلافاتهم خطة يكادون يتفقون على انتهاجها . ذلك انهم يقولون في تحديد الجمال بشيء ويستدركونه بما يخالفه . نرى مثلاً هذا التحديد يتردد عند كثيرين منهم : « الجمال هو الوحدة مع التنويع »<sup>١</sup> . فهم يقرّون مبدأ الوحدة لكنهم يخافون اطلاق الحكم فيحترسون بما يخالفه حين يضيفون اليه التنويع . والتنويع يؤتى به في زعمهم دفعاً للملل او منعاً للنغمة الواحدة الفاترة .

مثل هذا قول توفيق الحكيم في وصف الفن : « جمع اشياء متشابهة لا كل التشابه ، مختلفة لا كل الاختلاف »<sup>٢</sup> . ويجري العقاد على هذه الحطة حين يصف الجمال بأنه الحرية لكنه « ليس بالحرية التي لا يمازجها نظام ولا يحيط بها قانون » « هو الحرية المنظومة او التي تظهر من بين قيود الضرورات »<sup>٣</sup> . حرية مع قيود . من وجوه الوحدة الانسجام لكنه ، في رأي الباحثين ، ليس الانسجام المطلق . إن في جمع الخطوط المتوازية جمالاً لما فيها من توافق ولكن - رغم هذا - يستحسن التنويع بان تكون هذه الخطوط مختلفة الطول او ان يتخللها خطوط تدعى انتقالية أي شبيهة بها لا مثلاً تماماً .

وارسطو منذ القدم ، زعم ان الفن تقليد ( تقليد الطبيعة ) لكنه احتسب بقوله : « ليس تقليداً صرفاً بل يجوز ان يكون افضل من الواقع » . وزعم

(١) تحديد لينتز - كوزان - هتشنس - دوفت باركر .

(٢) تحت شمس الفكر ص ٨٨ .

(٣) مراجعات في الآداب والفنون لعقاد ص ٦٧ ( المطبعة المصرية ، مصر ) .

«آلان» ان الفن والجمال سيكون لكنّه استدرك بقوله انه سيكون حي وليس  
جموداً .

ومن النقّاد من حددوا الجمال لا بشكله الظاهر بل بأثره في النفس ،  
تحديداً ذاتياً غير موضوعي . فقالت اثل نغر في ذلك : قد تختلف أشكال الجمال  
واساليبه لكن له في النفس اثرٌ واحداً يُعرف به : نشاط هادئ او هدير نشيط .  
فجمعت بين تقيضين واحترست بالحكم الثاني من اطلاق الحكم الاول . ومن هذه  
الفئة الثانية الفيلسوف الالماني « كنت » ، وهو يرى تحديد الجمال بواسطة المقاييس ما هو  
الجميل . « فالجميل هو الذي يرضى الجميع من غير قاعدة »<sup>٢</sup> . لكنه يستدرك  
قوله في مكان آخر : « ان آثار العبقرية او الفن هي قواعد غير صادرة عن التقليد  
لكنها مقاييس حكم للغير »<sup>٣</sup> .

هكذا يقول « كنت » بإمكانية الحكم استناداً الى الآثار الفنية رغم انه ينكر  
وجود مقاييس للجمال .

لم هذا التناقض في القول ؟ لم هل انه في الحقيقة تناقض ؟ أليست الجمالات  
الجمال ، كغيرها من الابحاث الفلسفية ، رجراجة غير مستقرة ، عامة تقول بالمبدأ  
دون التفاصيل وتوسل حكماً ثم تخاف من اطلاقه فتقيده بما يشبه عكسه ؟  
ان تحديد الفلاسفة والباحثين للجمال لا يزال لوناً من ألوان الظن والتخمين .  
ذلك لانهم يعترفون بشخصية الجمال وبان لكل فنان حق الابداع . بل بان الابداع  
واجب وضرورة فأنى لهم ان يقيّدوا الفن بمحدود والفنان بقيود ؟ ومع هذا فهنا  
ايضاً يناقضون ذواتهم ويزعمون ان الفن حر وليس حراً ، وانه ذو قيود . وليست  
بقيود ، وان للجمال مبادئه ولكن ليس من الضروري ان يتقيدها .  
هناك اصول وعلامات فارقة تتيبها في آثار الفن ومظاهر الجمال ولكن

(١) ص ٤٩ - ٥١ Puffer, E. « Psychology of Beauty »

(٢) ص ٨٤ و ١٩٢ من Kant's Critique of Judgment

(٣) المصدر السابق ص ١٨٩ .

هذا لا يعني أننا نجد في كل جميل هذه الميزات عينا . بل قد نجد بعضها أو لا نجد هذا البعض . أو نجد منيزات جديدة لا عهد لنا بمثلها .

لان مصدرى الجمال - الطبيعة والفنان - هما في خلق مستمر . والعبقرية لا تقتأ تتجلى لنا في اشكال متجددة ، وهذا النجد هو قوام حياتها وسر وجودها . ونحن في عرضنا لمبادئ الجمال نستند الى ما لاحظته النقاد ذوو البصر النافذ في آثار العباقرة وغاذج الطبيعة من علامات تتردد في اشكال مختلفة أو متشابهة ، مع العلم انها لا تؤلف دائماً سر الجمال .

### الوحدة مع التوزيع

وأولى هذه العلامات في الشيء الجميل صفة واسعة المدلول مرنة التعبير يدعونها « الوحدة » . والوحدة عند الفلاسفة صفة الكمال أو اكتمال الذات وروحانياتها . صفة الواحد الأكمل أي الله . وهم اذا قالوا إن الجمال وحدة فلأن الوحدة صفة الله كما ان الجمال والكمال من صفاته . فالجمال - في قول هـ جـ ل - مثلاً - مظهر الله على الارض ، والوحدة صفة الجمال ، والجمال هو الله .

اما الفنانون فليسوا اقل توسعاً في معنى الوحدة . انها عندهم جميع انواع الترابط : تماسك الأجزاء وارتباطها بحيث يؤلف الاثر الفني سلسلة متصلة الحلقات او خيوطاً مترتبة بعقدة رئيسة فيسلم من النوافل والطفيليات وكل ما لا يعزز الموضوع الرئيسي .

الوحدة احد الاركان التي وضعها ارسطو للتراجيديا ( وحدة الزمان والمكان والعمل ) وتقوم اهميتها في انه منها تنفرع باقي اركان الجمال : الانسجام او تلاؤم الاجزاء - التناسب - التوازن - التطور والتدرج - التقوية والتركز - التجميع والتكرار .

« الوحدة لازمة لسهولة الفهم . والجمال التام يتوقف على تكيف الشيء وفقاً لما تتطلبه الحواس والانتباه وقوى العقل التحليلية . والعقل يتطلب نظرة مجملة

شاملة موحدة لأن التشويش يزججه ويتعبه»<sup>١</sup>.

« لكن مبدأ الوحدة يتعلق أيضاً بالشعور الذي يرتاح الى الوحدة ويستمتع بها ويجد لذة في المقابلة والتناظر او تكرار الصورة »<sup>٢</sup>.

والوحدة من أبرز صفات الشعر الحديث الذي يتميز بقصر النفس والابحاز . فترى هناك بضعة أبيات تؤلف قطعة شعرية مرتبطة اجزاؤها ارتباطاً محكما بخيوط دقيقة ، وانما يربطها فكرة موحدة تسيطر على مجموع الابيات وتوزع بالحاح في كل بيت بصورة غير مباشرة . وكثيراً ما يطفى على المجموع بيت قوي تتجمع فيه الفكرة وتنبأور . وفي هذا يبرز عمر ابو ريشه بين شعرائنا الحديثين ، فاشعاره تنعقد ابياتاً محبوكة متراصة المعاني موحدة الفكرة ، وهذه غالباً ما نراها تتجمع في البيت الاخير . خذ مثلاً مقطوعة « طلل » فانها تنتهي بصورة مفردة تتجمع فيها قوة الوصف :  
هنا ينفض الوهم أسباحه وينتحر الموت من يأسه ! !

وفي « المراقاة التمثال » يدور الشاعر حول فكرته الواحدة التي يرسلها بيتاً بل كلمة صائغة أشد دوزيا من روائع المتنبي :

أخشى قنوت رؤاي إن تغيري . . . فتحجري ! !

وهكذا يعظم الشبه بين الشعر الحديث القصير المدى والاقصوصة الحديثة الكثيرة الشيوع التي تتميز بإيجازها واحتباكها ووحدة تأثيرها<sup>٣</sup> . ولنفضل اهم انواع الوحدة :

#### ١- توافق الاجزاء

هو في الموسيقى تلاؤم الاصوات وفي التصوير تلاؤم الالوان والخطوط وانسجامها مع الموضوع . وفي الشعر ائتلاف المعنى مع اللفظ وتلاؤم الاصوات وائتلاف المعاني وحسن الجمع بينها . فاللفظ القوي للمعنى القوي : والمعاني المتآفة هي التي يستحضر بعضها بعضاً كالربيع يستحضر الحفرة والزهر ، والقمر يستحضر اللطف ✓

(١) و (٢) ص ٨٠ وما بعدها De Witt Parker, Principles of Aesthetics

(٣) مما يسهل الوحدة في الادب تحديد الموضوع وحصره في دائرة ضيقة يتاح فيها للكاتب

تقصي المعنى واستيفائه حتى لا يبقى فيه بقية .

والبهاء . وهي التي تتوافق بحيث لا يجتمع فيها القوي والضعيف والغث والسمين .  
والمعاني المتضادة أيضاً تتألف لأنها تتداعى في الذهن ، فالسواد يستحضر البياض ،  
والسما الأراض ، والنور الظلام .

وتوافق الأجزاء في الطبيعة حيث تأتلف الألوان والاشكال في الحيوان والنبات .  
فجسم المرأة تتألف خطوطه لأنها في مجموعها اميل الى الاستدارة والانعطاف ، بعكس  
الرجل الذي يقبل خطوط جسمه الى الاستقامة وتكوين الزوايا . وبما ان شكل  
الجسم الانساني عموماً مغزلي الشكل يبدأ عريضاً عند الكتفين ثم يستدق عند الساقين  
فشكل الوجه الذي يوافقه هو المغزلي او البيضي ، الذي ينفرج عند الجبهة ويستدق  
عند الذقن . وبالعكس يستهجن الوجه الضيق الجبهة والوجه المربع او المروّس او  
المستطيل او الشديد الاستدارة - لعدم اتفاقه مع شكل الجسم المألوف . ويلاحظ  
ان الزى الفارسي الذي اقتبسه العرب في العصر العباسي تسود فيه الخطوط المنحرفة  
المستديرة ، من العمامة والصدرة الى السروال والحقي ، فهو اشبه بزي النساء ولا  
يألف مع تقاطيع جسم الرجل . وبعكسه الزى البدوي الذي تغلب فيه الخطوط  
المستقيمة في الكوفية والقباز والنعل والعباءة السابعة المسترسلة . وأشد منه تلازماً  
مع شكل جسم الرجل الزى الافرنجي الحديث ، سوى ان البعض يستهجنون فيه  
وحدة الخطوط على غير تنويع ، ويفضلون عليه ، من الناحية الاستطيقية ، الازياء  
القديمة ذات الخطوط الانتقالية .

## ٢ - التناسب

هو اتباع قانون المناسبة في الحجم والمسافات ، وهذا يعني تنويع المسافات بين  
الأجزاء وتنويع حجم هذه الأجزاء بحيث تتوافق من غير ان تتكرر هي نفسها  
بصورة مملّة .

كان اساس التناسب البنائي عند اليونان استعمال المستطيل بدل المربع ( لانه  
اكثر تنوعاً ) بنسبة ٢ الى ٣ في الجوانب . وقاعدة المستطيل اليوناني اصبحت فيما  
بعد قانون الهندسة في البناء والآثاث وهي مايسمونه اليوم بالنسبة الذهبية



( ٨ : ١٣ أو  $\frac{1}{19618}$  )

والتناسب في الجسم الانساني هو التنوع في المسافات والحجوم بين اجزائه ، بصورة يستحسنها النظر . فحينها مستطيلات تتكرر في حجوم ونسب مختلفة . فشكل الرأس مثلاً يكرر شكل الجسم المستطيل . ولكن بصورة مصغرة فان زاد حجمه على المألوف او نقص كان ذلك عيباً وتشوهاً . ويلاحظ ان جسم الرجل اميل الى التناسب في اجزائه من جسم المرأة الذي يظهر تكيفه طبقاً لحاجات الامومة في الحوض وقصر الساقين .

وقد روعي مبدأ التناسب في الموشحات حيث تتنوع حجوم الاجزاء بتنوع الاوزان ، بخلاف القصيدة التي تتكرر فيها الاجزاء موحدة القياس . ولهذا كانت القصيدة العربية قصيرة الحجم متنوعة المواضيع ، دفعاً للملل الذي ينشأ من وحدة القافية ووحدة الوزن .

والتناسب في الانشاء والخطاب هو التناسب بين المقدمة وجسم المقال وخاتمته ، فلا نطيل المقدمة او الخاتمة في انشاء موجز بل نجعلها متناسبتين مع الجسم . والتناسب يستدعي ايضاً ان نفي كل جزء من الموضوع حقه من البحث ونعالج كل نقطة بالنسبة لأهميتها ، فلا نطيل في جزء قليل الأهمية ولا نقتضب في ما يستدعي الشرح والاطناب ، بل نوجز حيث كان يجب الإيجاز ونطرب حيث يحسن الاطناب .

### ٣- التوازن

هو تعادل القوى وتقابل شيئين بحيث يتنازعان انتباه الناظر او السامع بمقدار واحد . التوازن هو الراحة ، هو تجمع الاجزاء حول مركز وترتيبها بصورة تجعل احد الجانبين معادلاً للآخر في الجاذبية .

نرى التوازن في الشعر حيث يتقابل الضرب والعروض وتتقابل بينها التفاعيل ، وفي النثر حيث تردوج الجمل . وهو المألوف عند العرب وقد شاع حتى الاسراف في بعض عصور اللغة . ومن الكلام المتوازن : « كالتفاح بين شجر الوعر كذلك جيبني »

بين البنين . « لا تضربك الشمس في النهار ولا القمر في الليل » . « هل يستوي  
الاعمى والبصير ام هل تستوي الظلمات والنور ؟ »

والتوازن في التصوير حين يعادل المصور بين جزئي لوحته فلا يلاً جانباً ويترك  
مقابله فارغاً . وهذا لا يعني ان يقسمها الى جزئين متساويين بل الافضل تنويع  
حجم الجزئين مع تقابلها .

ومن انواع التوازن التناظر ، وهو تقابل الاجزاء المتساوية في الحجم والشكل .  
نراه ماثلاً في الطبيعة ، في اوراق الاشجار ، وفي الازهار تناظر شعاعي كما في نجم  
البحر . ويظهر التناظر الجانبي بصورة كاملة في اجسام الحيوانات والانسان فنرى  
النصف الجانبي الايمن بمثلاً ومعادلاً للنصف الجانبي الايسر . ونرى بعض الحيوانات  
اذا بتر احد اعضائها مال نظيره الى التفسخ والزوال مراعاة لمبدأ التناظر .

ذلك لان التوازن لازم في الطبيعة كما في الفن ، لازم لراحة الشيء واستقرار  
وضعه وراحة الناظر اليه . لان الاختلال بالتوازن تخلق اضطراب ، ولهذا نرى  
« آلان » يحدد الجمال بقوله انه الهدوء والانضباط حتى في مواقف العنف والهياج :  
« الفن يعبر عن القوة بواسطة الساكن ... والنصف يزيد في جمال الاصل لانه يمثل  
فترات السكون في الانسان وهي حالات الجمال » .

ان اضطراب الاعصاب وعدم التوازن دليل الضعف والمرض . وهياج الالهواء  
كالغضب والحسد والحقد والخوف والوله والشوق المذيب ، كل هذه اعداء الجمال  
لانها تترك في الوجه والجسم آثار القلق واختلال التوازن وتشوه محاسنها . والجسم  
الجميل حقاً هو المتزن الحركات ، واليساقة سهولة في الحركة اساسها التوازن واعتدال  
الشكل . والوجه الجميل هو الهادئ المنبسط الاسارير الذي تنعكس فيه نفس صافية  
متزنة لا تؤثر في هدوئها اعاصير الحياة .

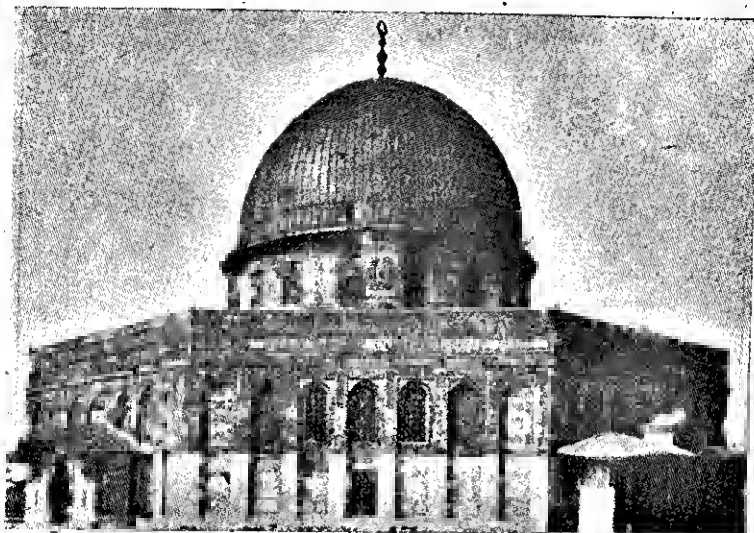
لهذا يندر الجمال عند الشعوب الفطرية المتوحشة لاتصافها بانطلاق الغرائز ويكثر

(١) ص ٢١٧ من Systeme des beaux arts أما هياج العواصف والسيول والطواهر  
الطبيعية وضجيج الممارك والجوش وكل ما يثير الرعدة فذلك من صور الجلال Sublime . ومن  
كثروا في الجلال : هـوغ بلير ، بورك ، برادلي ، كنت . Dr. Hugh Blair, Burke ,  
Bradley, Kant

عند الشعوب العريقة بالتبطن الموصوفة بالانضباط . ومن هنا كانت الثقافة احد مصادر الجمال .

#### ٤ - التدرج والتطور

ويدخل في التنوع لانه تطور الاجزاء من ضعيف الى اقوى ، من دقة الى كثافة ، ومن ضيق الى اتساع ، ومن مؤثر الى اشد تأثيراً . وهو ايضاً من انواع



#### مسجد الصخرة في القدس

مثال رائع للتوازن أو تقابل الاجزاء

الوحدة والترايط ، نراه في الطبيعة في خطوط الجسم النسائي التي تسير متدرجة من حجم الى آخر ، وكل عضو يدق تدريجياً ويرتفع او يهبط تدريجياً بفضل انحراف الخطوط . ونراه في التصوير حيث تتدرج الالوان قتماً وصفاء ، وفي القطع الموسيقية حيث تتدرج الاصوات صعوداً وهبوطاً ( mélodie ) ، وفي النثر الممتاز بحسن الانتقال ، وفي الشعر والخطب والمسرحيات والقصص حيث تتدرج المؤثرات

والحوادث فتبدأ هادئة ثم تتعقد وتنازم حتى تتحلل بمحاثة قوية. وهذا التدرج اساس كل تأليف وبناء فني .

## ٥ - التكرار

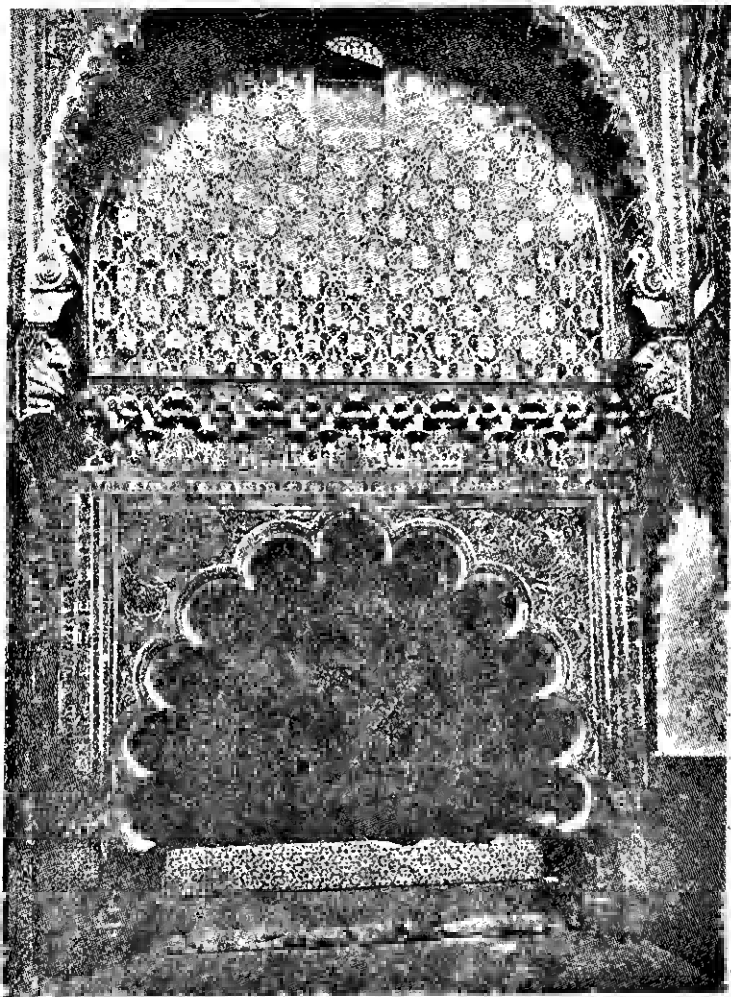
وهو مما يقوي الوحدة والتعمر كز . ويظهر في تناوب الحركة والسكون او تكرر الشيء على ابعاد متساوية . وفي تردد لفظ واحد او معنى واحد وهو الترجيع : ترجيع البداية في النهاية ، ترجيع القرار في الغناء ، رد العجز على الصدر في الشعر ، ترجيع النوتة الواحدة في الموسيقى والعود المتواتر الى شيء بعينه . والتكرار كثير الشيوع في الفن ولما نجد اثرأ فنياً لا تتكرر فيه اجزاء متقاربة او متباعدة .

ومنه الترجيع المتسق Rhythme ويعني في الاستايطي « التكرار الموزون لوضع او مركز قوة في حركات الرقص او اصوات الموسيقى او نفاعل الشعر »<sup>١</sup> فهو تناظر زمني يقابله في الطسعة توقف الحركة امام حاجز ثم استئنافها ، وجماله قائم في لذة الانتظار لما نستقي حدوته . وهو في الطبيعة كثير الشيوع يظهر « في حركة القلب انقباضاً وانبساطاً ، وسير الدلبيات بقلصاً وتمدداً ، وحركة الامواج مدأً وجزراً ، وتناوب الليل والنهار ، وتعاقب الفصول حراً وبرداً ، وفي ضربة الخطاب انقباضاً فارزاداً ، وضربة السوط والمجذاف . وهو قانون الحركة والشغل وقانون الحياة : انبساط وانقباض ، شيق وزفير ، نوم وسهر . ذلك لان كل جسم يحتاج الى فترة الراحة بين حركتين ، والحركة الدائمة غير ممكنة »<sup>٢</sup> .

والترجيع المتسق شديد الشيوع في الموسيقى حيث يتكرر اصوات طويلة مترودة بين القصيرة ونبرات قوية بارزة بين اخرى خافتة ، وفي الشعر حيث تتكرر التفاعيل البارزة الطويلة المقاطع بين اخرى قصيرة المقاطع . والترجيع المتسق اساس الحركة في الفنون الشكلية يظهر في تماوج الخطوط والتفافها المنتظم

(١) ص ١٥٧ من Puffer, E. Psychology of Beauty

(٢) ص ١١١ - ١١٥ من Essai sur le sentiment esthétique



المحراب في مسجد قرطبة

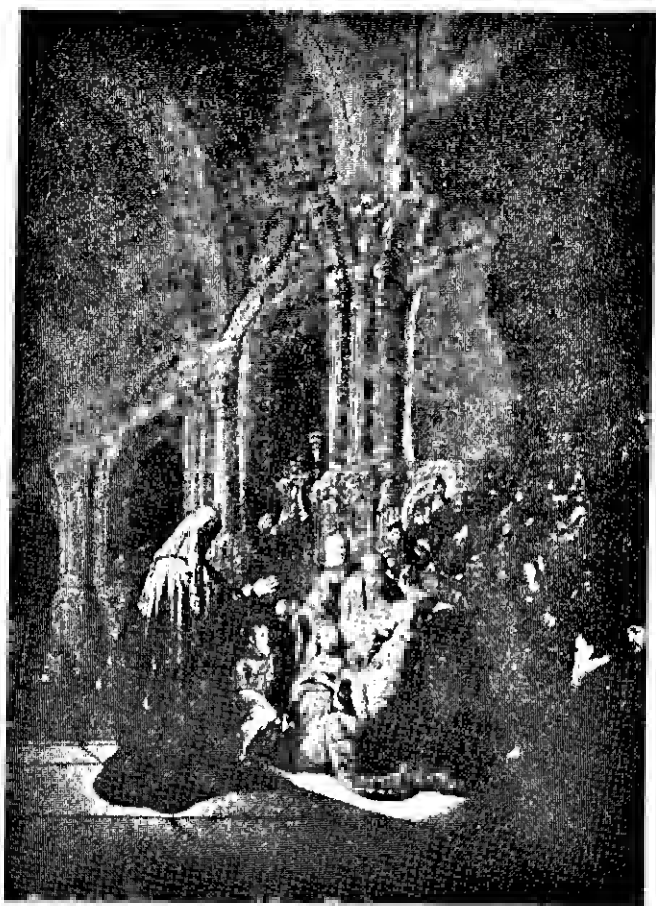
مثال من الانساق او ترجيع الخطوط والاشكال  
بصورة منتظمة مريحة للنظر

وتكررها المنسق بشكل يريح النظر ويشير الى الحركة والحياة.

كل ما مر بنا من علامات الجمال يدخل في باب الوحدة، ولا نخطئ إذا قلنا ان بين الانواع التي ذكرناها ما يعد في باب الوحدة والتنوع في آن واحد: فالتنوع في التناسل حين تتكرر الاشكال بحجوم مختلفة، والتنوع في التوافق حين تتلاءم الاشكال والالوان والاجزاء دون ان تتماثل، والتنوع في التوازن حين يتقابل شيان دون ان يتساويا، والتنوع في الحركة المنسقة او الترجيع المنسق حين تتكرر الخطوط متساوية في طولها او متدرجة ويفصل بينها ما يخالفها. ومن هنا نرى كيف يؤلف التنوع جزءاً من الوحدة ويدخل في اصول الجمال. فالضرب على وتيرة واحدة مستهجن لانه متعب ومل، ولذا نجد عبارات القول تنوع بين طويلة وقصيرة، خبرية وانشائية، والالفاظ بين جزلة ورقيقة، والفقرات بين موجزة ومطولة، كما تنوع الالوان والخطوط والحركات والاصوات والجرافات والوجوه والجمال.

ومن هنا نرى لماذا يعرفون الجمال بقولهم «سكون حي» او «هدوء نشيط» او «ما يشير النشاط الهادي» لأن الجمود التام هو الفراغ والعدم او النوم المغناطيسي المصطنع الذي لا يرافقه احساس ولا متعة. والنشاط الهائج غير جميل لانه ازعاج لصاحبه ومعاينه. كذلك الجمال هجيرة مع قيود لان الحرية المطلقة هي الفوضى والتهور. وهكذا يكون الجمال سكوناً يرافقه نشاط، وحرية توافقه حدود اي وحدة مع تنوع.

ومن وجوه التنوع على غير اخلال بالوحدة مبدأ للتقوية وهو ابراز احد الاجزاء اكثر من الاجزاء الاخرى شرط اتفاهه او تلاؤمه مع المجموع. فالتقوية في اللوحة الفنية تجمع اجزاء ثانوية حول مركز رئيسي او بروز النور في مكان اكثر مما في الآخر. والتقوية في المسرحية تظهر في الابطال والاشخاص البارزين وفي الازمات والمواقف البارزة التي يتجمع فيها التأثير. كذلك في القصائد يخلق الشاعر في بغض الاجزاء ويواتيه الالهام فيأتي بالشعر الضافي. ولكل اثر فني مركز تتجمع فيه القوة ويلفت النظر، ففي البناء وفي التطريز تتجمع الجاذبية حول المركز



لوردة لرايمبراندت يظهر فيها  
شدة التباين بين النور والظل

وفي الاطراف ، ومنها فراغ يمثل فترة الراحة . وذلك لان النظر اول ما يتجه الى المركز فيطيل الوقوف عليه ثم يرتاح قليلاً قبل ان يتجه الى الاطراف . ولهذا كانت الزر كشة المفرطة التي لا يتخللها فراغات مزعجة للنظر ضعيفة الفن . وعليه يعيبون في الفن العربي افراطه في الزر كشة .

والتمركز او التقوية وسيلة راحة وتنويع بشرط ان لا نفرط في ابراز شيء على حساب غيره . فلو جعل البناء واجهة البناء من الرخام وامعن في جميلها وأهمل باقي الاجزاء اهمالاً سيئاً فقد اساء الى الوحدة وخالف الذوق . والامر نفسه يصدق على الشاعر الذي يبدع في مطلع القصيدة ويهبط في باقي ابياتها .

ومن انواع التقوية التضاد لان « الضد يظهر حسنه الضد » وهو التضاد بين النور والظل في التصوير . وبين شخصيات روائية كما بين لورل وهاردي ، عطيل ودسد مونه ، فاوست وميرغريت . وبين لون الاساس والوان الموضوع في الصورة . بان يكون الاول زاهياً والثانية قائمة او بالعكس . ومن انواعها التكرار - كما مر - وهو إلحاح الفنان في ابراز جزء او عبارة بتكراره والرجوع اليه .

ومبدأ التقوية كثير الشوع عند المصورين الانطباعيين الذين يبالغون في ابراز الميزات الجوية في الطبيعة اي النور واللون ، بينما الحديثون منهم يبالغون في ابراز المعاني التي وراء الاشكال فيبحثون في الجوامد دلائل الحياة ويصورون الازهار ضاحكة ، باكية ، متألدة ، مرحة او مفكرة .

وقد يضيق بنا المقام لو اردنا تعداد جميع ما يمكن ذكره من علامات الجمال او ما يسمونه بالوسائل الاستاطيقية فهناك من يجعلون اهمية كبرى لطريقة استعمال الخطوط في الآثار الفنية ، فيقول بعضهم ان الخط المنحرف هو خط الجمال وانه اجمل من المستقيم لانه يوافق حركة العين المستديرة ولانه اكثر قابلية للتنوع وهو يبهج النظر بتموجه والتفافه . لكن مسألة الخطوط تختلف فيها . كذلك تختلفون في موضوع موافقات الالوان والاصوات ومعانيها . ويرى « بورك » الباحث الانكليزي ان صفات الجمال هي دقة الخطوط والاجزاء ولطفها واستدارتها وتدويع حجمها



ونعمومة ملمسها وقد بنى رأيه هذا على ميزات الجمال النسائي<sup>١</sup> .  
نقف هنا في تعداد الميزات المحسوسة للجمال - وهي طريقة الفنانين - على ان  
نحدده في الفصل التالي من زاوية الفلاسفة والسيكولوجيين .

---

(١) ص ٧٥-٧٧ من The Works of Edmund Burke, vol. I ( N.Y. Harper & Bros. 1860 )

## تعريف الجمال عند الفلاسفة والسيكولوجيين

الجمال عند افلاطون هو الصلاح والفضيلة ، وهو كذلك عند افلاطون وتولستوي .  
وهو الكمال عند المثاليين الذين يجعلون الجمال مقياساً او مثلاً اعلى من الكمال  
الحقيقي او الحسي . ويرد خصومهم قائلين : نحن مع تسليمنا بان في الصلاح جمالا  
وبان الجمال الحقيقي لا يقل حسناً عن الجمال الحسي ان لم يفقه ، لا نستطيع الاقرار  
بصحة هذا التعريف اولا لأن الناس في كل مكان وزمان قد اختلفوا حول تحديد  
الصلاح المطلق وعجزوا عن ان يضعوا مثلاً اعلى للكمال . فالمثل الاعلى للاخلاق  
يختلف باختلاف البيئات والعصور . وكذلك المثل الاعلى للجمال الطبيعي . فقد  
نرى في بعض الوجوه غاية الفتنة دون ان نرى فيها اتفاقاً مع المثل الاعلى المتعارف  
للجمال . ثانياً لأن من القبح الطبيعي ما يصح في الفن مصدر جمال ومن القبح  
الحقيقي ما يكون مادة حسنة للفن كما نجد في القصص والمسرحيات الواقعية الاسلوب .  
فالسيرة في كمال الإخراج لا في كمال المادة . ونظرية توحيد الجمال والصلاح أصبحت  
اليوم مردودة ومثلها نظرية المثل الاعلى للجمال الحسي .

يحدد « كنت » الجمال على النحو التالي : « هو ما يرضي الجميع بدون سابق  
تصميم او قاعدة يقاس عليها » ، « وهو شكل غائبة الشيء بدون ان تتمثل فيه غاية  
ما » . وهو وسيلة الاتفاق بين العقل والحس او بين الخيال والادراك ، اتفاقاً حراً  
ذاتياً كأنما العقل يجد في الجميل ضالته المنشودة دون ان تكون فيه صورة

(١) ص ٩٦، ٩٠، ٦٧، ٥٥ من Kant's Critique of Judgment اي ان الجميل  
يظهر لنا كأنه يحقق غاية فيه وبطابق فكرتنا عنه وليس هناك غاية ولا فكرة سابقة .

سابقة لماهية الجمال . والجميل - مع كونه محسوساً - يمثل للعقل صورة اكتمال ، صورة مثالية تملأ فراغه وتروي تعطشه الى صور الكمال واللا نهاية المحسوسة . لماذا ؟ لانه رغم كونه صورة محسوسة ، يتميز بصفات الصور العقلية المجردة ، أي ان الحكم فيه شامل كوني ينطبق على الجميع ، خالص لانه يرتكز على الصورة دون ان يشترط وجودها الفعلي ، حرّ لانه مجرد من فكرة المنفعة او الفائدة العملية وحر مجرد من قاعدة يقاس عليها ، والجمل وحده في عالم الحسّ يقوم بهذا الدور ازاء العقل فهو جسر بين العقل والحس<sup>١</sup> .

ويزيد شار معززاً قول « كنت » : ان الجمل لا يرتبط بصورة او قاعدة او مثل أعلى يجب بلوغه بل هو حر تام الحرية ومعان الجمال ايضاً حر بمعنى انه لا يطلب الوجود الفعلي للشيء الجميل لكي يتاح له امتلاكه<sup>٢</sup> .

نلاحظ في تحديدات كنت وشار الامور التالية :

اولاً - حرية الجمال من قاعدة سابقة يقاس عليها .

ثانياً - حرّيته من الغاية العملية او النفعية .

ثالثاً - الحكم فيه شامل كوني ينطبق على الجميع .

رابعاً - انه صورة اتفاق بين العقل والحسّ او بين ما يُتخيل وما يُرى .

اما حرية الجمال من قاعدة سابقة فأمر غير مختلف عليه كما بينا في مطلع هذا البحث . وبينما جميل « كنت » في بعض اتجاهاته الى تقييد الجمال بالقاعدة الاخلاقية نرى المذاهب التحريرية تنكر عليه كل قيد . وهو موضوع سنعود اليه في بحث وظائف الفن<sup>٣</sup> .

وحرية الجمال من الغاية العملية تقابل ما يسمونه مبدأ الفن للفن ويكاد يجمع عليه الباحثون كما ستبينه في مكان آخر<sup>٤</sup> فالفن مقصود لذاته ولهذا شبهوه باللعب لانه كاللعب مجرد عن الغاية ولا نستثنى منه الا فن البناء الذي يرتبط بالفائدة

(١) الشرح لأثل بيغر من ٤٠ - ٤١ من Psychology of Beauty

(٢) ص ٤١ - ٤٥ من المصدر السابق .

(٣) فصل « وظائف الفن » .

العملية . لكن حرية الفن تعني ان لا يطغى على الفنان اية فكرة نفعية في حين العمل بل عليه ان ينصرف الى فنه ويستغرق فيه حتى ينسى كل ما عداه حتى نفسه . وهذا المبدأ مع انطباقه على الفن بصورة عامة لا ينطبق على الطبيعة لأن الجمال الطبيعي في الانسان والحيوان والنبات ذو غاية عملية ذات علاقة بالجنس .

اما شمول الحكم الجمالي وانطباقه على الجميع فيفترض امرين : أولاً وجود حس استاطقي عام او بديهة خاصة لفهم الجمال وهو افتراض يلاقي اعتراضاً عند الباحثين الذين يرون ان فهم الجمال لا يقتضي سوى البديهة العادية المبنية على الاختبار والتثقيف<sup>(١)</sup> ثانياً ، يفترض وجود الذوق العام اي الاتفاق النسبي بين جماعة من الناس على الأحكام الجمالية وهو اتفاق ممكن ولم يتصد احد لانتكاره .

وقد شرحنا معنى الاتفاق بين العقل والحس بقولنا ان العقل يشعر امام الجمال كأنما وجد خالته المنشودة او رأى ما ينطبق على خياله دون ان تكون فيه صورة معينة للجمال ، وهنا يجعل « كنت » دوراً اول للعقل في الشعور الاستاطقي ويوافقه على ذلك انصار المذهب العقلي الذين يرون فيه ما يدعم نظريتهم القائلة ان اللذة الاستاطقية العليا لذة عقلية تقوم على عمل العقل ونشاطه وليست مجرد تأثر عادي<sup>(٢)</sup> .

ومن التحديدات الفلسفية قول مثلث : الجمال هو توازن القوى الواقعية والمثالية ، اتحاد الطبيعة والذات ، هو المطلق : ومن التحديدات الصوفية قول هيجل : الجمال مظهر الفكر او الحقيقة او المطلق للحس . والاثر الفني جزء من العالم اللاواعي لكنه عمل الانسان ، الواعي فهو تلاقي الوعي واللاوعي وصورة اتحاد الطبيعة والذات ومظهر الذات العليا التي تعي نفسها بالتجربة الاستاطقية .

(١) فصل « اثر الجمال في النفس » .

(٢) ان تعريف العقاد للجمال بالحرية - كما ورد في الفصل السابق - يستند على الارجح الى اقوال كانت وشرل في الموضوع . وهذه الحرية تنفرج كما يلي : حرية النمو والاكتمال في الطبيعة لأن كل عضو حي يمنع من النمو الكامل يتعرض للشوه . وحرية الجمال الفني من قاعدة تقيد الفنان ومن غاية عملية تحدد معانيه . وايضاً حرية التذوق من قاعدة يقيس عليها ومن شهوة الجميل الذي يعاينه .

ومعنى قول هيجل ان الجمال مظهر الله على الارض ويجب ان يكون كذلك في الفن ولذا كان الفن بالضرورة مثاليا . وهو راي متأثر بمثالية افلاطون ونظريته في المثُل . اما تحديد شلنغ فهو متأثر بقول « كنت » ان الجمال جسر بين العقل والحس او بين المثالية والواقعية لانه يجمع بين صفات الصور المحسوسة والصور العقلية المجردة .

لقد اتيت على اقوال المشاهير في الموضوع ولن أتورط في مجاهر التحديدات الاخرى الفلسفية ، فهي اطول من ان يستطاع سردها وليس في ذلك كله غناء لان لكل من الفلاسفة رايه الذي يغلب فيه الغموض على الوضوح ويخالف فيه احد الأئمة لينحاز الى رأي غيره مع بعض التعديل والتحوير .

اما السيكلوجيون فيعرفون الفن والجمال بواسطة اثرهما في النفس . وفي عامة تحديداتهم يتفقون مع الآراء الفلسفية المشهورة :

« الفن مملكة متوسطة بين الحقيقة والخيال ، بين الميول الفاعلة العاملة والميول الانفعالية او الانكماشية ، بين الانطواء والانتشار »<sup>١</sup>

« ليس الجمال كالا لكن للجمال قدرة ثابتة على خلق الحالة الكاملة ، وهي الاتحاد النشاط مع الراحة »<sup>٢</sup>

« اداة التعبير في الفن هي الرمز ، وهذا يقيم بين مختلف نواحي العقل نوعاً من التلاؤم الذي لا مثيل له »<sup>٣</sup>

في هذه الاقوال وغيرها نلاحظ اشارة السيكلوجيين بصورة متواترة الى حالة الانسجام او التلاؤم التي يخلقها الفن في نفس الفنان ونفس المتذوق . هذا التلاؤم الذي عبر عنه « كنت » بقوله : اتفاق بين العقل والحس . وشلنغ بقوله : توازن القوى الواقعية والمثالية .

ويقول بودوان : « الجميل هو موضوع اشتياقنا حين ننتزع عن اشتياقه »

(١) من ٢٦٣ من Psychanalyse de l'art

(٢) من ٥٦ من Psychology of Beauty

(٣) من ٢٢٨ من Bawdouin, Psychanalyse de l'art

ونراجع امامه متأملين مدهوشين «<sup>١</sup> وهو عين ما قاله شلر في حرية معاني الجمال من شهوة الامتلاك .

\*\*\*

نستنتج مما مر بنا اولاً : ان الباحثين قرنوا الفنون الجملة بالجمال كأنه صفة لازمة لها . ثانياً : قد توارد في وصفهم لطبيعة الجمال ذكر الوحدة والحرية والتوازن والانسجام وفي ذلك نلاحظ التشابه بين تحديد الفن وتحديد الجمال : كلاهما تعبير حر ، وكلاهما مصدر راحة ونشاط ووحدة واكتمال في قوى النفس . فالفن الجميل والجمال واحد . او هو احد مظهري الجمال في الكون واكملها .

---

(١) ص ٢٥٥ من المصدر السابق .

## جمال الطبيعة وجمال الفن

جميع الوسائل الاستطبيقية - او علامات الجمال - التي مرت بنا ، قد نجد لها مقابلا في الطبيعة . اما الفرق بين نوعي الجمال فهو ان جمال الفن اتم من جمال الطبيعة لان الفن ينتخب ويؤلف ، وجماله واع متأثر بالصنعة بعكس الطبيعة اللاواعية . وقية الفن ذاتية - لنفسه - بينما لجمال الطبيعة قيمة عملية نفعية . وجمال في الطبيعة يقوم عادة على اكتمال الاجزاء وصحة التكوين ، والجميل فيها هو المخلوق السوي الخالي من الشذوذ . اما الفن فيمتاز بميله الى الابداع وارتباجه الى الطرافة والاعراب والانحراف عن الاصل ، بينما الطبيعة تنفر من الشذوذ ، والجميل فيها هو الشائع الكثير التوارد .

ومع هذا قد يستحسن الشذوذ حتى في الجمال الطبيعي . فمن الوجوه ما يزيد جمالها انحرافا او غرابة في الشكل كعمازات الحدود والذقن او تكسر الاجفان . ويكون الجمال الغريب ( Exotique ) مستحسنا في غير بيئته .

وجمال الفن يمتاز بالاحياء او القوة على اثارة الفكر والعاطفة والخيال بصورة لا تتوصل اليها الطبيعة ، وذلك لما يتضمنه من عنصر انساني وعمق وتعقيد وسائر ما نسميه باللغة الخفية التي يدونها لا يقوم فن .

والفن بفضل هذه اللغة الخفية يستطيع ان يخلع على القبح الذي في الطبيعة جمالا فتمثال « الحظية الذابلة » لرودين جميل رغم قبحه في الاصل وذلك لما يتضمنه من تعبير قوي مثير عن معاني التحول والفناء .

كذلك صور بودلير الصاخبة الحادة ، « زهرات الشر والسام والردائل المترفة » يضي عليها فن للشاعر وفلسفته الشخصية جمالا يحرك اعماق النفس . والمرأة الفاتنة هي التي يغنيها الفن في حركاتها ونطقها وحديثها عن كل جمال طبيعي .

## أثر الجمال في النفس

٢٦

ان استعداد الناس لتذوق الجمال مختلف شديد الاختلاف . فمنهم من لا يستطيعون هذا التذوق لانعدام ثقافتهم او لضعف استعدادهم . وقد يتذوقون جمال الطبيعة دون جمال الفن اذ ينغلق عليهم فهم النوع الثاني لما يتضمنه من غرابة او غموض . وإيجاب الناس امام الجمال انواع ودرجات فقد يقتصر على المتعة الانفعالية او يكون مجرد تأثر وهياج ، وهذا اذا جاوز حداً ما قضى على التذوق <sup>١</sup> او يكون نشوة صوفية واستغراق النفس في الشيء الجميل واتحادها به على طريقة « مذهب الاندماج » الالماني ( Einfühlung ) : « نحن نندمج في الجميل الذي نعاينه فنهتز مع الاوراق ونهب مع الرياح ونتعابد مع الاسهم النارية التي تشق الهواء » <sup>٢</sup> او كما يقول غويو : « لكي نفهم منظراً طبيعياً يجب ان نتحد به فنهتز مع شعاع الشمس ونرتعش مع شعاع القمر في ظل المساء . » <sup>٣</sup>

يرى الهيدونيون ، اصحاب مذهب اللذة ، ان كل لذة ، حسية كانت ام عقلية ، هي لذة استاطيقية . ويخالفهم العقليون ، ومذهبهم في الفلسفة الحديثة اكثر شيوعاً ، فيقولون بلسان دي غرامون ليبار : ليست العاطفة الاستاطيقية لذة جسدية ولا تأثراً عادياً مبتذلاً ولا احلاماً عاطفية تذوب رقةً ولا نشوة صوفية ولا غيبوبة ولا

(١) يرى ( شوبنهاور ) ان الانسان يستطيع ان يتحرر تحرراً تاماً من حكم الارادة حين يستغرق في التأمل في الجمال على شرط خلو ذلك التأمل من ثورة عاطفة هائجة ( ص ٢٦٥ من « المدخل الى الفلسفة » لأزفد كوله ) .

(٢) ص ٧١ من Essai sur le sentiment esthétique

(٣) ص ١٦٨ من المصدر السابق .

(٤) تعتبر لذة العقل ارفع من لذة الحس اولا لانها تنحصر في الانسان العاقل . ثانياً لانها غير ممكنة قبل سن البلوغ واكتمال القوى النفسية فهي تستدعي مقدراً من الرقي العقلي . ثالثاً لانها المحب مثلاً من اللذة الحسية باعتبارها مبنية على التفكير رابعاً لان لذة الجسد وقتية . اما لذة العقل فتعيا في الذهن ذكرى او أملاً . رابعاً لان لذة العقل اطول اجلاً ترافق الانسان حتى في اطوار الهرم والضعف بعكس الاخرى .



او هام السوبرمان . لكنها لذة قائمة على استعمال العقل المتفتح وفقاً لقوانين طبيعته ، هي متعة الفكر النامي المتسع في صورته الاساسية متصلاً اتصالاً قوياً بعقل آخر ، يحفز به الجهد والارادة العاقلة المنضبطة <sup>١</sup> . هي اللذة المجردة التي يشعر بها العالم حين يضع قانوناً طبيعياً ، والروائي الذي يرسم شخصاً من اشخاص قصته ، والكاتب المسرحي الذي يتتبع تطور تأليفه . هذه اللذة نفسها يشعر بها معان الفن في ظروف معينة <sup>٢</sup> . ولذلك شروط :

اولاً : ان تكون اللذة بحرة مجردة من اي غرض ذاتي او رغبة في امتلاك الجميل <sup>٣</sup> وبهذا المعنى يكون التذوق لذة رفيعة تفتني معها كل شهوة او اشتياق لان الشهوة مثار قلق او الم نفسي ، والشعور الاستاطيقي ينفي القلق والاضطراب لانه مصدر راحة واكتمال . وفي هذا يقول السيكلوجيون : الجميل هو موضوع اشتياقنا حين نقطع عن اشتياقه ونترجعه امامه متأملين مدهوشين <sup>٤</sup> .

ثانياً : هناك عوامل نفسية انفعالية تدفع العاطفة الاستاطيقية الى الظهور وتمهد لها .  
أهمها المشاركة الشعورية ( اي شعور الانسان مع الانسان ) وبواسطتها تنصل بنفسية الفنان وتوحد وابه . ويحدد « ريبو » هذا الشعور بقوله : هو في الاصل حركة فيزيولوجية وميل الى تكرار حركة او حالة او عمل نعاينه في شخص آخر <sup>٥</sup> . وهو شعور انساني يثير اللذة الاستاطيقية امام الاثر الفني الذي صنعه يد الانسان وامام اعمال التضحية والبطولة والسمو الخلقى التي تعد آثاراً فنية من طراز رفيع ، وامام المناظر الطبيعية التي امتدت اليها يد الانسان لتقيم في ظلالها كوخاً او حديقة فاضلت الى جمال الطبيعة جاذبية العنصر الانساني . والذين يشخصون الطبيعة وينظرون اليها نظرة رمزية يحسون امامها بالمشاركة الشعورية وان هي خلت من اي اثر انساني .

(١) و (٢) ص ٥٥ - ٥٨ من Essai sur le sentiment esthétique .

(٣) ص ٥٥ من Kant's Critique of Judgment .

(٤) ص ٢٥٥ من Psychanalyse de l'Art .

(٥) ص ٦١ من Essai sur le sentiment esthétique .

ومن الانفعالات التي لا بد منها لاثارة العاطفة الاستاطيقية عملية الانتباه وهي جهد شعوري تقوم به الاعصاب فتحصر الاهتمام بشيء واحد بصورة متدرجة ثابتة يسعها التنويع . والانتباه سبيل الفهم والتذوق وله اهميته في الموسيقى .  
والانفعالات جميعها بصورة عامة والتأثرات من حسية او عقلية لا تخلو من متعة وهي بذلك تهيم النفس للذة الاستاطيقية فيكون الشعور اولى خطوات التذوق واولى درجات الفهم . والواقع ان مقداراً معتدلاً من الانفعال يفتق الذهن ويشير الخيال ، ولكن اذا طغت الانفعالات على الموقف وساد الغلو العاطفي امتنع عمل العقل وقضي على اللذة الاستاطيقية .

والخيال من مثيرات العاطفة الاستاطيقية كما انه نتيجة من نتائجها ويحتوي على لذة الابداع لانه يقوم بتكميل فكرة الفنان او يخلق فكرة جديدة مستوحاة منها .  
ثالثاً : هناك شروط يجب ان تتوفر في معان الجمال ليستطيع تذوقه . اما من الناحية النفسية فاحساس دقيق وحرية في الذهن وعادة التأمل والتفكير وهي الحالة التي نسميها « فتوة القلب ونضج الفكر » . اما من الناحية الجسمية فراحية وانبساط نسبي وفراغ من المشاكل المادية والحاجات المباشرة .

\*\*\*

كيف يدرك الجمال ؟ ولماذا يقتصر ادراكه على الانسان ؟ يرى « كنت » ان ادراك الجمال امر شامل يعم جميع الناس فاذا قلنا « هذا جميل » يستتب قولنا موافقة الجميع عليه . وهو لهذا يزعم بوجود قوة بدئية على ادراك الجمال . ويتفق معه عدد من الباحثين على القول بهذه القوة البدئية لكنهم يختلفون في تحديداتها فان « كنت » يجعلها من نوع مبتافيزيقي قائم بنفسه . كذلك اصحاب مذهب الاندماج الالمانى ( Einfühlung ) يقولون بقوة خاصة من نوع صوفي مطلق يدرك بها الجمال . ويعارضهم دي غرامون ليار وهو من اتباع المذهب العقلي في الفلسفة ومن اساتذة المدارس الحديثة فهو ينكر وجود القوة البدئية الخاصة لكنه يقول ببداية عملية

نسبية غير مطلقة<sup>١</sup> وشرحها بقوله انها بداهة عادية وفهم سريع للجمال يصدر عن العادة والاختيار وغنى الذهن بالمعارف والمثل العليا، وليست من نوع نظري مجرد يعتوره الابهام<sup>٢</sup>. فيكون حينئذ مردّ العاطفة الاستيطيقية في عناصرها الفيزيولوجية الى الدماغ كسائر العواطف العليا، وتكون مظاهرها العقلية التأمل والفهم والخيال والتأويل والمشاركة العاطفية. والادراك من هذا النوع يكون بطبيعة الحال مقصوفاً على الانسان لانه امر عقلي. ولتقف قليلا عند هذا التعريف:

١ - اللذة الاستيطيقية العقلية هي تأمل في محاسن الطبيعة وتعاقب الفصول واستخراج المعاني والعبير من هذا التأمل. فالمتذوق يقرأ في الطبيعة آيات الحكمة والعبقرية او يرى فيها عواطف وشعائر انسانية، فهنا منظر ضاحك او عبوس وهناك منظر مهيب او ناعم رقيق. وما العواطف الا صدى لشعائره واحواله النفسية<sup>٣</sup> او ينحني امام الجلال الذي ينبعث من جبالها ووهادها وقفارها وبحارها وما فيها من توافق او تضاد، من وحشة او أنس، من الوان واسكال وحركة او سكون. يقول غويو: نحن نحس باللذة الاستيطيقية (او الخيال الاستيطيقي) على ظهر حصان راكض او في زورق يشق بنا الامواج، او حين ندور على انغام الوالتر. هذه الحركات تستحضر فينا ما يشبه فكرة اللامتناهي والحياة المتدفقة والرغبة التي لا حدها مع ميل الى احتقار الفردية والاندماج بالكيكيات<sup>٤</sup>.

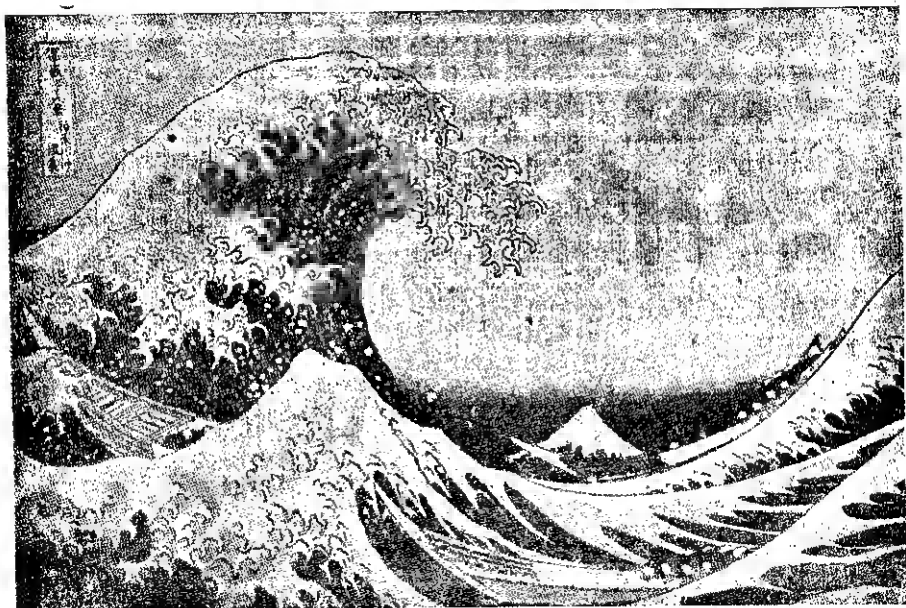
٢ - هذه اللذة هي انطلاق الخيال امام الفن - امام الموسيقى والتصوير والشعر والبناء - وازدحام الصور في ذهن المتأمل، وانتقال الفكر الى عوالم مملئة بالبهجة كما انطلق خيال البحري امام الاثار فعاد بالذكري الى مجلس كسرى في ابوانه، ورأى الوفود ضاحين حسرى والقيان يرجحن بين حوّ ولعن.

(١) وهي غير بدئية الفنان التي شرحها برغسن وزعم بتفوقها على العقل. فبدئية الفنان تأليف وبدئية المتذوق تحليل (المصدر السابق ص ٧٣)

(٢) ص ١ - ٧ من المصدر السابق.

(٣) لقد وجد امرؤ القيس الليل طويلا ثقيلا كموج البحر يرخي سدوله عليه بانواع الهموم وما الليل الا حالة نفسه الشاكية. او ربما كانت الشكوى تعقيدا عند شعراء العرب.

(٤) ص ١٣٥ من Essai sur le sentiment esthétique



### المروج للفنان الياباني هو كوساي

لكن الخيال الاستطائقي ليس ذهولاً ولا مجرد ذكريات رجعية نستعيد بها الماضي، ولا احلاماً كسولة على طريقة الراعي وجرة السمن بل هو خلق الجديد وبناء للمستقبل، وهو كباقي عناصر التذوق الاستطائقي، نشاط عقلي يقود غالباً الى النقد المبتكر او يحفز قوى الابداع في من اوتي الموهبة الفنية.

٣ - والعاطفة الاستطائية ايضا فهم المعاني التي تشفت عنها الاشياء في الطبيعة

او في الفن. كان « كورو » يرى الحنان منشراً على رؤوس الاشجار وعشب المروج وسطوح البحيرات، اما « مبله » فرأى في الطبيعة الماء وتجلاً... وفي تماثيل رودين ما يشعر بضيق الروح المربوطة بالمادة وسعيها الى الثقل والانطلاق : في « بورجوازي كاليه » نرى النفس المأخوذة بفكرة الخلود السامي تجر الجسم المتردد وكأنها تصيح به : « انك تتردد ايها الجيفة !! »<sup>١</sup>.

(١) من كتاب رودين L'Art ٢٣٠ - ٢٤٨

هذه هي النظرة الفنية الى الطبيعة والفن ، وليس ذلك بالامر السهل ولا هي في متناول كل فرد . لانها توسع في المعنى وقراءة من خلال السطور تنفذ الى قلب الاشياء وقد تعدى مقصد الفنان . يحكى ان بعض النقاد شرح بيت ابى نواس :  
ألا فاسقني خمرأ  
وقل لي هي الخمر !

بقوله : « اراد الشاعر ان يتلذذ بذكرها كتلذذه بطعمها » فقال ابو نواس عندما سمع بهذا التعليق : « والله لقد فطن الى معنى لم يحظر لي ببال . »

٤ - كذلك العاطفة الاستاطيقية تأويل ، وهو التفهم الواعي العميق الناتج عن إعادة النظر في الاثر الفني . وبواسطة هذا التفهم يتذوق السامع تنافراً موسيقياً في موقعه وان لم تستحسنه الاذن .<sup>١</sup>

٥ - وهي ايضاً مشاركة شعورية وقد ذكرت كعامل من عوامل العاطفة الاستاطيقية . وهي كذلك جزء منها لانها مشاركة الفنان في جهده ومرافقة تطوره العقلي . وتتبع نجاحه بسرور . وغبطة خالصة من اي غيرة او حسد . ولهذا يكون دروسنا لاحوال الفنان وظروفه وبيئته سبباً لزيادة الفهم والتذوق .

والخلاصة ان العاطفة الاستاطيقية راحة وانسباط ولذذة رفيعة تبدأ بالتأثر والانفعال وترتفع الى التأمل والفهم والخيال . فهي متعة عقلية ولذة نشيطة وليست حالة كسل او جمود ولا لذة فارغة مبتدلة ولا هي غيبوبة من صف النوم المغناطيسي . وهذا ما عنته اثل بفر بقولها : « نشاط مريح » او « راحة نشيطة » وهذا التعريف اكثر شيوعاً وادنى الى الصواب لانه ينفي التهور العاطفي والغلو الصوفي ويجمع اثر الجمال في النفس بماثلاً لطبيعة الجمال نفسه : توازن وانسجام .

ونحن إذا رجعنا قليلاً الى الوراثة وألقينا نظرة على ما مر بنا انتهينا الى نتيجة :

ان ما يشرطونه في الفن والفنان بشرطونه ايضاً في متذوق الفن . فالنتاج الفني يصدر عن توازن وانسجام في نفسية الفنان ، والجمال يعرف بانه توازن وانسجام في الخطوط والاصوات والالوان ، واثره في النفس توازن وانسجام . والنتاج الفني نشاط عقلي قائم على العاطفة والخيال والفكر ، والتذوق ايضاً نشاط عقلي ووجداني

معاً . واللذة الاستاطيقية واحدة في طبيعتها عند الفنان ومتذوقة . والغلو العاطفي  
يُخمد التذوق كما يُخمد الإلهام الفني . كذلك الحرية شرط في الجميل نفسه وشرط في  
الفنان وفي متذوق الفن .

فكتاب التذوق يرفع صاحبه الى درجة الفنان نفسه . وانها لمن نعم الحياة عند  
العاديين من البشر ان يستطيعوا بواسطة التذوق ان يتصلوا بالفن والفنان هذا  
الاتصال القوي العميق الذي ينقلهم الى الفن او ينقل الفن اليهم . وعلى هذا قيل :  
ان اطالة النظر في الشيء الجميل تعكسه في نفوسنا ووجوهنا كما انعكست صورة  
الوجه الحجري العظيم في وجه بطل قصة هوثورن الخالدة ١ .

تقول أثل بفر : الجميل هو الذي يخلق في متذوقه حالة وحدة واكتمال هي  
انعكاس لصفات الجميل كما شرحها الفلاسفة : مظهر الذات العليا التي يتجلى فيها اتحاد  
الطبيعة والذات وتلاقي الواقعي والمثالي ٢ .

ويقول « آلان » بعبارة أوضح : « من أعجب بشخص فهو مثله » .  
Admirer c'est également ، ومن هنا كانت بعض الأديان ترفع الانسان الى بمائثة  
الالهية فتقول ان الله خلق الانسان على صورته وبهذا تصبح عبادة الانسان خالقه  
حباً وتذوقاً لا خوفاً وعبودية . كذلك التصوف يرفع العبادة والتأمل الى درجة  
الحب والتذوق ويسمو بالتصوف الى حالة بمائثة لموضوع الحب اي الله . لان  
الاعجاب الخالص هو المشابهة كما قال « آلان » بشرط ان يكون هذا الاعجاب  
صادراً عن الفهم والاخلاص .

(١) هي قصة ولد عاش في قرية منفردة في الجبال وكان بيته يواجه صخرة عظيمة ذات شكل  
غريب يشبه وجه انسان مهيب الطامة مسترسل الاحية ، وقد طال تأمل الولد في هذا الوجه الجذاب  
حتى انطبعت صورته في ذهنه واتخذ مصدر وحيه . وبمرور السنين ظهرت ملامحه في وجهه الفني  
فراى الاس فيه صورة طبق الاصل لذلك الوجه الحجري العظيم .

(٢) ص ٤٩ - ٥٠ من Psychology of Beauty

## ما يؤثر في الاحكام الجمالية

للشيء الجميل قيمة ذاتية مجردة وقيمة موضوعية ناتجة عن اعتبارات وعوامل شتى تؤثر في حكمنا عليه فتتغير من قيمته الذاتية أو تخفضها . وهذه العوامل هي ذوق العصر واللون المحلي والذكريات السابقة في الذهن ثم اثر المحيط والحالة النفسية والاعتبارات النفعية عند معايير الجمال .

ذوق العصر : اذا وافق الشيء الجميل ذوق العصر فذلك يمدد لحسن قبوله في عيون المشاهدين . مثلاً في سني الحرب تستحسن المواضيع الحربية بينما يقل الاهتمام بها في سني السلم . ومن الازياء والالوان ما كان مستقبلاً في القرن الماضي لكننا نستحسنه في عصرنا لاتفاقه مع الاحوال الجديدة او لما نكتشف فيه من معان جديدة يوحى بها التطور . فقد غلب حيناً الى الالوان المشرقة وحيناً آخر الى القائمة الخاملة تبعاً لما توحى الظروف . كذلك نحاف الجسم التي عُدت عيباً في قانون الجمال الكلاسيكي اصبحت في عصرنا الزى المستحسن . وكان الجسم الضئيل الضامر الحصر وأوجه الهزيل الذي تلوح فيه معاني التزهّد والخشوع زي القرون الوسطى وهي عصور الورع الديني والتطلع الى الحياة الاخرى . وعلى النقيض من هذا نرى نساء عصر النهضة ( الرينيسانس ) في لوحات الفنانين : نساء ممتلئات الجسم ، بارزات النهود والاردا ف ، مشرقات الوجوه بآثار النعمة والرخاء وفرح الحياة . اما الذوق العصري فيرى الجمال النسائي في المرأة الضئيلة الحجم الدقيقة التقاطيع الخفيفة الحركة - وذلك ما تتطلبه حاجات العصر - ويجذبه فيها الظرف والسحر والغموض ويؤثر عندها جمال الفن على جمال الطبيعة . وهذا بلا ريب نتيجة شيوع الثقافة الفنية عند المثقفين .

الذوق المحلي : يصعب على الانسان ان يقدر تمام التقدير ما لا يفهمه بسهولة او ما

هو غريب عن محيطه وهو اسرع فهماً وتقديراً لما يدخل في دائرة اختباراته ومشاهداته فيكون الشرقي اسرع فهماً وتقديراً للفن الذي يحمل لون الشرق أو طابعه وهو امر لا يحتاج الى برهان .

الذكريات السابقة : قد يكون في ذهن معاني الجمال صورة يرى فيها المثل الاعلى للجمال فاذا وجد شيئاً بين ما يعاينه وما هو قائم في ذهنه كان اشد استعداداً لتقدير ما يراه . وقد يكون الشيء الجميل مثيراً للذكريات مفرحة او مؤلمة في نفس المعان وهذا لا يخلو من تأثير في حكمه . فلمنظر الآثار القديمة قيمة جمالية ترفعها في نظر الرائي لما توقظه في نفسه من حنين وتصورات وبعث للماضي المبهم البعيد . وما يحكى من هذا القبيل ان مجموعة اشعار ظهرت في انكاترا في القرن الثامن عشر ونسبت الى اوسيان وهو مغنى اسكوتلندي قديم فلفتت نجاحاً باهراً لما بعثته من الوان العصور الوعظى ، ولكن حين عرف الناس انها لمكفرسون وهو شاعر معاصر ، نبذوها بين ليلة وضحاها .

وللمحيط او الاطار اثره في ابراز الجمال . فرؤية الغزال في الصحراء ، والفراسة في بستان الازهار ، كلاهما منظر رائع لانه يضع الشيء الجميل في الاطار الذي يناسبه . وبالعكس يستقبح منظر فتاة قروية في ثياب مدنية او في صالة رقص . ويستبهجن مرور قطيع غنم في شارع المدينة لانها في غير الاطار الذي يناسبها . قال شولتز الالماني : كل شيء جميل في موضعه . حتى فرس النيل المشهور ببشاعته يستحسن منظره على شاطئ النيل بين اوراق البودي .

وللاعتبارات النفعية ايضاً تأثيرها بصورة واعية او لاواعية ، فنحن حين نقف مدهوشين امام حصان جميل قد نتأثر باعتبار القيمة العملية التي تتمثل في جمال التقاطيع ولعنان الجلد ومتانة العضلات ورشاقة الحركة . والقدماء الذين استحسنوا المرأة المستلثة الجسم كانوا يتأثرون باعتبار صلاحيتها للأومة . والجميل الذي يأنف مع مثل اخلاقي رقيق او يجمع بين جمال المنظر والفائدة الادبية يزيد قيمة في نظرنا . واخيراً للحالة النفسية اهميتها فالانشراح النفسي يهيئ صاحبه للتذوق وبعبءه



حالة الجمول والضعف أو القلق وانشغال الفكر.

وغني عن القول ان النقد الاستطريقي لا يخضع لهذه الاعتبارات وانما يتأثر بها عامة الناس وهي تفسر لنا ما تلاقيه بعض الآثار الفنية من رواج مستغرب او نجاح غير منتظر .

## حوافر الفن

لقد أشكل على القدماء فهم مصدر الفن وعوامل الانتاج الفني ، فزعم افلاطون « ان الشعر جنون تخلقه ربات الشعر في نفس الشاعر ولا يتاح لأحد ان يقول الشعر الا بواسطة هذا الجنون الطبيعي الصادر عن الالهات »<sup>١</sup> .

ومنذ القديم قُرن الشعر بالجنون ومثله النبوة : كان العرب يرون ان الشعر من وحي الجن ، والجنون من دخله الجن ، فالشاعر اذن من صنف المجانين . واتهموا النبي بالشعر والجنون فجاء في القرآن أنه ليس بشاعر ولا مجنون .

وليس الحديثون باكثر نجاحاً من القدماء في تحليل الموهبة الفنية لكنهم كالقدماء يحاولون شرح العوامل التي تحفز هذه الموهبة الى الظهور . وأحدثهم « فرويد » الذي شرح ما شرحه من ظواهر الفن والعوامل التي تؤثر فيه وانتهى الى القول : اما كيف تولد القوة المبدعة في نفس الفنان فهذا خارج نطاق علم النفس<sup>٢</sup> .

كان القدماء يقولون : « حاش الشعر في صدره » . فهم يقرنون الفن بالهوى او هياج النفس وذلك لما رأوه من حالات انفعالية غريبة عند الشعراء والخطباء ومن جعل في مرتبتهم كالكهنة والانبياء .

ويقول لويجنوس وهو من القدماء : الجليل ( وهو عنده مرادف الجليل ) يصدر عن صفتين لا بد منهما في الشاعر : الهوى والاخلاص . لكن النقاد الحديثين يعدلون هذه النظرية فيقول « آلان » وهو من أكثرهم تبحراً في فلسفة الفن :

(١) ص ٢٤٩ من Dialogues of Plato V.I , -

(٢) ص ٥٦ من Psychanalyse de l'art -

الفن حركة منظمة او هوى مقيد ، وبالتالي هو انضباط حركة النفس وعاطفة  
مختصرة متطورة مختلفة عن الواقع <sup>١</sup> . وفي مكان آخر : الحركة الهائجة تنتج القبح ،  
 والهياج ضعف ، اما الجمال الفني فهو القوة والجلال والعظمة واعتدال الالهواء <sup>٢</sup> .  
 ويقول لالو : الفن انضباط . فمقابلة الشئمة بالغضب امر طبيعي ، اما مقابلتها بالبنسامة  
 ساخرة فذلك فن <sup>٣</sup> .

ويشدد « آلان » على اعتبار الفن حركة جسمية اكثر منها عقلية : « ليس  
 الفكر الذي يبتدع بل الايدي والحركة ، اذ لا يمكننا اختراع رقصة ما لم نرقص ،  
 ولا اغنية ما لم نغن ، ولا شعر ما لم نشد . » <sup>٤</sup> ومثله قول « كنت » : الفن عمل والعلم  
 نظر <sup>٥</sup> .

كل ذلك لا يخلو من اتفاق مع آراء علماء السيكولوجيا الذين ستبسط آراءهم  
 بشيء من التوسع .

يقول « آلان » ان الفن ليس تأملاً ولا تبجراً ، وليس نتيجة الفكر والتصميم  
 بل حركة منضبطة مختصرة . ويشبه هذا قول « فرويد » ومن جرى مجراه من  
 « السيكولوجيين ان الفن نتيجة لانضباط الغرائز وترفيعها ، وهو لا يصدر عادة عن  
 الوعي والفكر والتصميم بل عن اللاوعي وهو منطقة العواطف المكبوتة حيث  
 تتكون العقدة النفسية التي يجرا صحابها أحياناً الى الازمات الروحية والاضطرابات العصبية  
 لكنها عند ذوي الطبيعة الفنية تجد لها مصرفاً في الانتاج الفني . وعلى نظرية اللاوعي  
 يمثل فرويد بالقصة التالية : ان شاباً تعشق مثلاً راحماً يمثل امرأة وأحبه حباً ملك عليه  
 لبة فابتكر له اسماً خاصاً ، وكانت صورة التمثال لا تبرح مخيلته . حتى كان يوم

(١) ص ٤٤ من Vingt Leçons sur les beaux arts

(٢) ص ٤٥ من المصدر السابق .

(٣) ص ١٦٩ من L'art et la morale

(٤) ف ١ و ٢ من Alain, Système des beaux arts

(٥) ص ١٨٤ من Kant's Critique of Judgment

(٦) في ص ١٢٥ من كتاب دي غرامون ليبار في العاطفة الاستاطيقية : ان الفنان غالباً ما  
 يبدأ عمله بصورة بديهة فتسود العاطفة ويتدفق الخيال ، اما الفكر المنظم فلا يأتي الا متأخراً .

لقي فيه فتاة تشبه التمثال فكأنما وجد فيها خالته المنشودة ، وما لبث ان عقد الحب قليهما واكتشف الفتى بعد لأي ان هذه الفتاة لم تكن سوى عشيرة طفولته وقد نسبها لأنه غادرها طفلاً حين انتقل به ابوه الى بلاد اخرى ، لكن ذكرى الفتاة بقيت في نفسه بصورة لاواعية او بشكل عقدة مكبوتة حركتها رؤية التمثال ، فاتخذ من هذه الرؤيا مادة لاحلامه واستعاض من الحقيقة بالخيال ، واعطى التمثال اسماً يرمز الى اسم الفتاة وهو لا يدري ان ذلك الاسم هو وليد لاوعيه ، حتى رأى الفتاة عيناها وتحقق العلاقة بينها وبين التمثال .

في هذه القصة يرى « فرويد » رمزاً لعمل اللاوعي في نفس الفنان ويعتقد السيكولوجيون ان جميع الآثار الفنية يمكن ردها على هذه الصورة الى عقد نفسية ( حب الفتاة المكبوت ) توقظها حوافز خارجية من نوعها ( التمثال ) فتستحيل للاحلاماً ومادة فنية عند من أوتوا قوة الابداع .

فالعقدة النفسية اذن - في رأي السيكولوجيين - ما تتركه العاطفة المكبوتة من اثر يستقر على هامش الوعي ويبقى هناك بصورة كامنة حتى يصطدم بعامل خارجي من نوعه يحركه ويدفعه الى الانجاب بصورة ما .

والعقد النفسية انواع . منها الفطرية العامة الاصلية في النوع الانساني بنظير عقدة ( اوديب ) وهي التي تنشأ من المنافسة القديمة بين الابن وابيه وثورة الاول على الثاني ونضاله لاثبات ذاتيته والاستمساك بحب امه ومنافسة ابيه في حبه - هذه المنافسة التي تدفعه التقاليد في عصور المدنية الى كبته فتفوص في اعماق اللاوعية . وهذه العقدة تلعب في رأي العلماء دوراً هاماً في الآثار الفنية وغالباً ما تظهر في الفن بصورة متطورة ، ومثلها عقدة « القطع » وهي التي تنشأ من كره شخص او رئيس نالنا منه اذى او اذلال فيعبر الانسان عن هذا الكره المكبوت بان يشوه او يقطع اشياء تخص الشخص المكروه وهو تعبير من نوع السحر القديم لأنه استعاضة عن القتل الفعلي بالقتل الجريء او الرمزي .

والعقد الفطرية اهميتها في الفن لانها مصدر الاساطير والحكايات الشعبية التي يستقي منها الفنان ونحيه في جميع العصور . وليست الحكاية الشعبية سوى تحقيق

رمزي للميول والرغبات المكبوتة في نفوس البشر منذ ان انبثق عندهم فجر المدنية واخذوا يكتبون شعائرهم ويستعصون منها بالاحلام والاساطير، لذا تضح هذه الحكايات باخبار الملوك والابطال الذين تخلقهم الخيال وتزخر بما يتوق الناس الى الحصول عليه كالكنوز المكتشفة والثروات المفاجئة والخبرات المدهشة التي ينالها الفقراء والمحرمون (قصص سندريلا وعلي بابا وعلاء الدين) وتلعب فيها اخبار الحب دوراً هاماً وينال الاشرار عقابهم والصالحون جزاءهم . وفي هذا جميعه - كما نرى - تحقيق خيالي لرغبات الناس واشواقهم الخفية .

ذكرنا النوع الاول من العقد وهي النظرية الاصلية . اما النوع الثاني فهي العقد الشخصية الخاصة بكل انسان . والاولى اعنى طبقة وابعد عن ذهن الفنان لانها تتصل بادوار الفطرة والاساطير، والثانية اقرب الى وعنه واسرع استحضاراً وقد تعد فروعاً من الاولى لان هذه كثيراً ما تنتقل او تتحول الى عقد شخصية كما تتحول عقدة اوديب الى تنافس بين اخوين في حب الام او تعلق بالاخت بدلاً من الام فتكون الآثار الفنية المتضمنة صراعاً - وكثيراً ما تتضمن صراعاً - بين شخصين يحاول كل منهما اثبات ذاتيته ، مبنية على عقدة من هذا النوع . وهكذا يحلون قصيدة فكتور هوغو في الضمير فيزعمون انها تتضمن شعوراً لا واعياً بالاثم في وصفها للملاحقة العين للذنب وانتقامها منه ، شعور بذنب منافسة الاخ في حب الام ، كان يهدد المؤلف باضطراب عصبي لو لم يتحول هذا الشعور الخفي الى فن بواسطة التسامي .

وهناك عقدة زئسيس او عبادة الذات عند الفنان . وقد تشتق من عقدة اوديب ايضاً ، بمعنى ان تعلق الفنان بامه قديده الى الانصراف عن كل حب آخر والانطواء على نفسه . وتلعب هذه العقدة دوراً في انتاج الادب الذاتي اي انها تجد مصراً في الاعترافات وفي الفن الرومنطيقي الذي يسود فيه عنصر الذات . وتعد الظاهرة النفسانية من بقايا الظواهر الفطرية في النوع الانساني لأن الانطواء على الذات ميزة الانسان في عهود الفطرة حين كان قليل الاهتمام بغيره ، شديد الايمان بقوة الفكر ، يستعمله سلاحاً يقهر به اعداءه ، ومن ذلك نشأت التعاويذ والصلوات والرقى

والادعية التي تركز على الايمان بقوة الفكر والقول وقدرتها على اخضاع الناس واحداث العجائب .

فالفن والسحر متشابهان في اعتمادهما على الفكر والعبارة لاحداث الامور العظيمة والتاثير المنشود .

وكما تتحول عقدة اوديب الى عقدة نرسيس قد تتحول ايضاً الى كره كل ذي سلطة لانه يرمز الى الاب ، او كره من يقوم مقام الاب وينافس الابن في حب الام ، كما نرى في رواية هملت لشكسبير ، او تتطور الى شكل جديد . ففي روايات بروسست : « سعيّاً وراء الزمن الضائع » ، حين الى الماضي وشوق الى بعته يرمز الى التعلق بالأم والرغبة في الرجوع الى حضنها .

ومن صنف العقد الشخصية ، احلام الفنان وميوله وعواطفه المكبوتة ، فقد حمل بالشهرة او المجد او يكون لذاته رغبات معينة لكنه حين لا يرى سبيلاً لتحقيق احلامه يميل عن الحياة الواقعية الى الخيالية ، وبواسطة الخلق الفني يبني من احلامه شيئاً جديداً ويلقي عليها من فنه برقاً - ومن هنا مصدر الغموض في الفن - وهذا يهددها صبغتها الشخصية ويحفي اصلها المريب ويجعلها مشاعاً للغير وسبب متعة لهم ويرضي بها حاجات متهورة ورغبات جائعة في صميم نفسه . فيكون الفن هنا تسامياً وترفيعاً للميول واستعاضة عن الحقيقة بالخيال والرمز . وهكذا يحلل إميل فاغيه قصة هلويزة الجديدة لروسو فيقول ان المؤلف الذي لم يُتَح له ان يظاهر الطبقات الشريفة بسبب وضاعة اصله جعل بطله قصته ( جوليا ) تتعشق فني من اصل وضع يرمز الى روسو نفسه . وبذلك حقق المؤلف حلمه المكبوت واستعاض من الحقيقة بالخيال . والغرائز عموماً في حال كبتها تلعب دوراً هاماً في الخلق الفني ، ولا سيما الغريزة الجنسية . يقول فرويد : ان الفن والثقافة لم يتم لها الظهور الا بواسطة كبت الغرائز وتطورها خلال العصور . وبين الغرائز المكبوتة تلعب غريزة الجنس دوراً رئيسياً فتمتد في طور التسامي وتتحول عن غايتها الجنسية الى غايات اجتماعية ثقافية . وليس أخطر على الثقافة من اطلاق الغرائز وارجاعها الى حالاتها الفطرية ١ . ولهذا

كان الحب اكثر المواضيع شيوعاً في الفن : لان الغريزة الجنسية من اقوى الغرائز الانسانية ، والفن مصرف بريء للحب ووسيلة ترفيع للغريزة .

نستنتج مما مر بنا ان تحقيق الاثر الفني يتطلب ، في نظر العلماء ، ثلاثة امور : اولاً وجود الطبيعة الفنية التي لا يزال مصدرها سرّاً غامضاً وانما يرجع ان قوانين الوراثة تلعب فيها دوراً . ثانياً وجود العقد النفسية بين عامة فطرية وشخصية مشتقة منها . ثالثاً وجود عوامل خارجية وانطباعات تحرك العقد او تهزها من باب تداعي الافكار وبعد راحة من الحضانة او الاختار نظهر الرؤيا الفنية الى حيز الوجود كأنها بنت ساعتها وهي ليست كذلك . ويكون الاثر الفني ايجاباً لهذا الانطباع او رد فعل للعوامل الخارجية من جهة والعوامل الداخلية القائمة في العقد النفسية من جهة اخرى . وبواسطة الاثر الفني تنحل العقدة وينتهي الصراع وتولد حالة جديدة هي اصلاح للقدمة وتوفيق بين متنافرات ونوع من الفداء والتطهير .

ففي مسرحيتي « الخروج من الجنة » و « شهرزاد » لتوفيق الحكيم نستطيع ان نرى بوضوح اثر العقدة الرئيسية في « مختار » المنطوي على نفسه وفي « شهریار » الحائر وكلاهما يرمز الى المؤلف نفسه ، كما نرى في الاولى اثر نظرية التسمي وفي الثانية رمزاً للتطور النفسي عند المؤلف وتمثيلاً للصراع الذي قام في نفسه حول معنى الحياة الذي بقي عنده لغزاً كما في المسرحية .

ونحن اذا سلمنا بان الانتاج الفني يصدر عن عوامل خارجية يستوحيا الفنان وعوامل داخلية مؤلفة من احلامه وعقده النفسية لا نستطيع ان نسلم بان كل تأليف فني يمكن رده الى عقدة معينة في نفس صاحبه . والتفاصيل التي يأخذ بها السيكولوجيون في هذا الموضوع لا تزال موضوع نقاش ولا تخلو من تطرف ومبالغة .

كان الفن عند القدماء نتيجة الوحي والالهام وهو كذلك عند كثير من النقاد والباحثين ، اي ان عمل الفكر الواعي فيه قليل الاهمية . وهذا يشبه قول السكولوجيين ان الفن يصدر عن اختار في لاوعي النفس . اما « رودين » فيرى

ان الفنانين يعون تماماً ما يفعلون وينفقون وقتاً وجهوداً في سبك افكارهم وشعائرهم لكن الذين يقولون بالوحي والالهام او العمل اللاواعي لا ينكرون الدرس والسعي والجهاد عند الفنان بل يجمعون بين الاثنين ويوفقون بين النقيضين ، الوعي واللاوعي . فالعرب القدماء زعموا ان للشاعر شيطاناً يبلي عليه الشعر ، لكنهم رغم هذا رأوا ضرورة الحفظ والاخذ عن الاسلاف فكان شاعرهم يحفظ الوف القصائد قبل ان « يعاني نظم الشعر » . وفي قولهم « يعاني النظم » ما يشير الى أن الشعر ليس الهاماً فقط .

وفي هذا المعنى جاء في كتاب مبادئ الفلسفة نقلاً من هنري بوانكاريه ما يلي : « إن العمل اللاواعي لا يتكوّن - وفي كل حال لا يكون مشمراً - ما لم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعي . ولا يمكن لحالات الالهام المفاجئة ان تظهر الى الوجود ما لم يسبقها جهود ذاتية متواصلة يظنها صاحبها عقيمة غير مجدية قد ضل فيها السبيل وعجزت قريحته عن الانتاج »<sup>٢</sup> . ويسرد الكاتب امثلة تبرهن على صحة قوله وفي جميعها يتبين لنا ان التفكير واعمال الذهن يحدثان في العقل الباطن نضجاً واختاراً بطيئاً ، وحين تظهر نتائج هذه الجهود بصورة مفاجئة نحسها وحيّاً وانما هي نتائج لا واعية لمقدمات عمل واعٍ .

يقول لالو : في الفن ، كما في الاخلاق ، لا يحدث الالهام بأعجوبة وانما هو رأس مال يتجمع تدريجاً<sup>٣</sup> .

ومثل هذا قول كروتشي في مقالته « الشعر والادب » : ان السهولة عند بعض الشعراء علامة سيئة ، ولم يخطئ من شبه الخلق الفني بآلام المخاض<sup>٤</sup> . ويقول دوفت بار كر<sup>٥</sup> : الوحي نتيجة درس شاق طويل ، والالهام الفني

(١) ص ٢٢٤ - ٢٢٦ من Rodin, L'Art

(٢) ص ٩٠ من H. Cuvillier, Manuel de Philosophie, Tome I, (Paris 1931)

(٣) ف ١ من Lalo, Introduction à l'Esthétique

(٤) Revue de Métaphysique et de Morale, 1946, v. 43,

ص ١ - ٥٣ - مقالة الشعر والادب لكروتشي .

(٥) ص ٩٩ من Principles of Aesthetics



عصارة الجهد العنيف بين واعٍ ولاواعٍ ، وخلاصة الجهود الطويلة التي اتصل فيها الفنان بآثار أسلافه وجعلها مصدر إلهامه .

ونظرية اللاوعي هذه هي التي يستغلها المربون الحديثون فيوعزون الى الطالب بدرس بعض المسائل الصعبة « والنوم عليها » أي ان يعطيها مجال النضج في دائرة لاوعيه ، حتى اذا عاد اليها بعد فترة من الزمن اذا هي تنحل امامه بسهولة واذا هو يفهمها بشكل واسع جديد ما كان ليحلم به من قبل .

وقد بحث الدكتور وليم ب . كانون في كتابه « طريقة باحث » ، الفصل الخامس ، موضوع الوحي والالهام الذي يتناول العلماء كما يتناول الفنانين . واطهر بالاختبار ان الالهام يلعب دوراً في الخلق والاكتشاف لا يقل عن دور التفكير وإعمال الذهن . وشرح ذلك بقوله ان التفكير الطويل في موضوع ما واعطاءه فرصة النضج في الذهن في حالات النوم والراحة ينتهي عند اكثوية الباحثين وطلاب العلم بالهامات وحلول مفاجأة ، كأنما في العقل ناحية تعمل في الخفاء او على هامش الفكر وتحمل الى الذهن الواعي نتيجة عملها في اوقات مختلفة تسمى حالات الالهام .

والدكتور المذكور يتفق مع السيكولوجيين على حقيقة وجود هذه الاوقات الالهامية لكنه لا يرى رأيهم في تسمية مصدر هذه العمليات التي تجري في الخفاء بالعقل اللاواعي ، كأنما هناك عقلان واعٍ ولاواعٍ وهو لذلك يقترح ان نسميها عمليات خارج الوعي او على هامشه .

ونحن نرى ان لا عبرة في الاسماء ، فالسيكولوجيون لا يقولون بوجود عقليتين بل بتطبيقات من الافكار ، العليا الداخلة في الوعي والسفلى التي تعوص فيها الافكار المكتوبة .

ومن المناسب هنا ان نشير الى الظروف الموافقة لحالات الالهام عند الفنان كما عند العالم والدارس ، وهي في رأي الدكتور كانون : شدة الانصراف الى موضوعنا والاستغراق فيه وكثرة الاطلاع وسعة المحفوظ في ما يتعلق به وراحة

الجسم والعقل وحرية الذهن من قيود التقليد ومن ضغط القديم .  
وإذا راجعنا وصية ابي تمام الى البحثري عن كيفية نظم الشعر وجدنا هناك  
ما يشبه هذه الارشادات .

\*

يستمد الفن غذاءه أولاً من معين انساني عظيم هو اللاوعي المجموعي العام او  
العقد الفطرية ملهبة الاساطير والحكايات الشعبية التي تشترك فيها الشعوب وعليها  
بنيت أهم روائع الفن . ومن ذلك تبدو لنا أهمية المحافظة على ما في محيطنا من اساطير  
ورموز وحكايات شعبية . ثانياً : من معين فردي ذاتي اي من لاوعي الفنان نفسه  
ومن عقده الشخصية واحلامه التي يحاول عرضها بطريقة فنية مبرقة . ويرى بعض  
الباحثين ان الفن المستقى من العقد الفطرية العامة هو الفن الانساني الارفع  
لأن رموزه تؤلف نوعاً من اللغة العمومية وتستطيع ان مخاطب الجميع بلغة الجميع ،  
وهو لذلك اقرب الى النفوس من الفن الذي توحيه العقد الشخصية .

والفن الكلاسيكي في نظرهم مستقى من اللاوعي المجموعي - من الاساطير  
الشعبية العامة والعقد الانسانية الخالدة يرفده العقل والوعي . بينما الفن الرومنطيقي  
ذاتي ، محدود المنهل مقيد بالعاطفة والذات . ولهذا يقولون ان كل اديب يبدأ ذاتياً  
اي بعرض نفسه وحياته الشخصية ، وينتهي موضوعياً فتتسع نظراته وتصبح  
وطنية شعبية او ايمية انسانية .

ولعل هذا ما حدا ببعض النقاد الفرنسيين الى القول ان الادب الرومنطيقي  
يمثل نوعاً من الادب محدود القيمة ضيق النظرة لا يأتلف مع العقليّة الفرنسية .  
لكن هذا لا ينفي وجود الروائع الانسانية في الادب الرومنطيقي نفسه لأن قصة  
الفنان كثيراً ما تكون قصة كل انسان .

## الفن والذكاء

ان لفظة ذكاء (intelligence) في السيكولوجيا الحديثة لفظة عامة واسعة المدلول فهي تعني سرعة الفهم كما تعني قوة النقد والاختراع ، والمقدرة على حل المشاكل وبجامة الظروف غير العادية والتكيف حسب الحالات الجديدة.

ومقاييس ذكاء الاطفال عند السيكولوجيين تتناول هذه النواحي جميعاً على اختلافها، في حين ان البحث العلمي المدقق يفضل انواع الذكاء تفصيلاً فيقسمه الى ذكاء عملي، وهو ذكاء الصانع والاداري، وذكاء تأملي، إلهامي، بدهي او فني، وهو ذكاء الشاعر والموسيقي والخطيب والمصور. وذكاء تفكيري مجرد وهو الخاص برجل التشريع والتحليل، وذكاء تخيلي عند المهندسين والعالم.

وهناك ذكاء ادبي وذكاء علمي، ذكاء مادي صناعي يتعلق بمهارة اليدين ورشاقة الحركة، وذكاء شفهني لساني وهو حذق القول. كذلك الذكاء النقدي الذي يبرز صاحبه في النقد والتحليل، والذكاء الخالق المبدع الذي للعبقري. وهناك أيضاً ذكاء شامل متنوع لا ينحصر في ناحية واحدة فيزج صاحبه في خيرة الانتخاب. ومن تقسيماتهم ايضاً : ذكاء سريع وذكاء بطيء عميق، تفكيري وإلهامي، الى غير ذلك<sup>١</sup>.

✓ ان للفنان نوعاً خاصاً من الذكاء، هو التأملي، الإلهامي او البديهي. وللفنان العبقري الذكاء الخالق المبدع. وعلى هذا قد يكون الفنان حاذقاً كل الحذق في فنه، غيباً جاهلاً في غير فنه. وربما حذق غيره اذا كان من ذوي المواهب المتعددة، نظير ميكال انج الذي جمع بين الفن والعلم والفلسفة. وقد يكون فناناً وناقداً في وقت واحد نظير ديلاكروا، وبودليير، وفاليري.

والغالب في رجل الفن ان يكون ساذجاً في ما لا يخص الفن. وذلك لانصرافه

(١) راجع ص ٢٠٠-٢١٥ من Piéron, H. Psychologie Expérimentale

(Armand Colin, Paris 1942)

التام الى فنه كما يقول رودين . وربما جهل النقد وعجز عن نقد انتاجه الخاص اذا لم يكن ذا ذكاء نقدي . وهو قلما يستطيع التحليل او التفكير المجرد على طريقة الفلاسفة . ولهذا لا يتردد بعض الباحثين في التصريح ان الفن عدو المنطق وان الفلاسفة تقتل الشعر .

وليس يضير الفنان ان يكون شاذاً لا منطقياً في فنه ، لكن سداخته المنطقية تظهر غريبة في الابحاث العلمية ومن الخير له ان يتعد عنها .

وبما ان الفن يعتمد على البدهاة والذكاء الالهامي - بخلاف العلم الذي يعتمد على الذكاء التفكيرى - نراه ينمو نمواً عجبياً عند الشعوب البدائية وفي الاوساط الفطرية . وقد عثر رجال الفن في الغرب الحديث على نماذج رائعة من فن الزوج والمكسيكيين وسكان الجزر الذين لا يزالون على الفطرة في مناطق من افريقيا واميركا وجزر الباسيفيكي . ووجدوا عند هؤلاء الفنانين فهماً بديعاً لاصول الفن ورأوا في فهمهم اهم الميزات التي يتجه نحوها الفن الحديث كالاتباع عن الواقع ، وتبسيط التعبير والخطوط ، الذي ينشأ عنه الغموض والابحار ، والتوازن والتكرار المنسق . ولا يخفى ان عدداً من الفنانين الحديثين - منهم بيكاسو وزملاؤه - يستلهمون هذا الفن الفطري في انواعه وميزاته .

وكان الفن الحديث يستمد قوة وحياة جديدة في العود الى الوراثة واستلهام الفن البدائي والفنون القديمة التي ازدهرت في عصور الفن العظمى في الشرق الاقصى وغيره ، بعد ان طغى سيل العلم والآلات على العصر الحالي حتى كاد يذهب بالالهام الفني الاصيل . يقول A. Dew في دائرة المعارف البريطانية ( طبعة ١٤ ) تحت مادة « فن » : « ان الفنان الشرقي يرسم شعوره ولا يتقيد بالواقع . وليست الصورة عنده سوى قناع تختفي تحته الحقيقة . واذا صور غصناً اراد به ان يدعو الناظر الى شجذ خياله حتى يتصور شجرة باسقة تفيض بفرح الحياة . »

وهذا يرينا ان مبدأ الغموض في الفن الغربي الحديث مستقى في بعض اصوله من فن الشرق الاقصى وفي البعض الآخر من فن الشعوب الفطرية .

(١) القول لكروتشى ويتفق معه في ذلك اصحاب « الشعر الصافي » .

## وظائف الفن

يرينا التاريخ ان الفن ارتبط منذ القدم - منذ ارسطو و افلاطون قبله، وعهود  
 سيطرة المسيحية في الشرق والغرب - بوظيفة الاصلاح والتثقيف وتهذيب الناشئة  
 و ترقية الشعور . وان هذه النظرية التي تسخر الفن لخدمة الاخلاق قد تمتعت بسيادة  
 بقي اثارها حتى عصرنا الحالي فاعتنقها كثيرون من النقاد والباحثين كأمر مسلم به  
 حتى اصبحوا لا يرون خيراً في الأدب الذي لا ينم عن « فكرة او عبوة او عظمة  
 سامية » واجمعوا القول في وظيفة الادب فقالوا : « انها تنحصر في شيء واحد  
 هو التهذيب . »

وهذا لا يعني ان الفن ، طيلة هذه العصور التي اشرنا اليها ، قد خضع لتشريع  
 النقاد والوعاظ . فمعظم الآثار الفنية في الموسيقى والرقص والتصوير والنحت تخلو  
 من اية قيمة وعظيمة او تهذيبية . وكذلك في الادب تجد مئات الآثار التي تنحصر  
 لفائدتها في الامتاع والتسلية نظير بعض مسرحيات شكسبير ( « حلم ليلة صيف » )  
 وبعض شعر تنسون وسونبرن وقصص ادغار بو وغيره . وهو عين ما نجد في كثرة  
 الشعر العربي الذي لا يرتبط بفائدة عملية اذا استثنينا منه شعر الحكم الذي لا يخلو  
 من فائدة وعظيمة للقارئ ، وشعر التكسب الذي انحصرت فائدته في الشاعر .

لكن من الخير ان نلم بتطور موقف النقاد من هذه المسألة ونتتبع خلافتهم  
 ومجاداتهم حولها بينما كان الفن يتابع سيره متأثراً بتلك الاحكام او غير متأثر .  
 وقد درس هذا الموضوع الباحث الاستايطيقي « لالو » في كتابه : « L'art et la Morale »  
 وعرضه عرضاً تاريخياً مبيناً اقوال مشاهير النقاد والفلاسفة في موضوع الفن والاخلاق .

قال ما ملخصه: يرى افلاطون ان الجمال والصلاح شيء واحد، والفضيلة عنده جمال الروح، وهو في جمهوريته يحمل على التراجيديا والملحمة والشعر إلا مدائح الآلهة والعظماء<sup>١</sup>. وقد حذا حذوه افلاطون الذي قدم الصلاح على الجمال مع محاولته التوحيد بينهما. وسادت في العصور الوسطى نظرية التوحيد بين الجمال والصلاح وبقي لها اثر في عصر النهضة فقال رونسار: «الموسيقى مصدر بهجة وفرح ومن لا يتأثر بها فهو شرير». ولوثري يرى فيها فناً إلهياً، وميكل انج يرى في التصوير وسيلة للتقرب من الله. ومن الحداثيين الذين وحدوا بين الجمال والصلاح ورأوا في الاول وسيلة الى الثاني متصوفون نظير غوبو ومترلنك وكروتشي.

وهناك فئة اكثر اعتدالا من المتصوفين. زعيمها ارسطو واتباعه - اخضعوا الفن لخدمة الفضيلة من غير ان يتحدوا بينها: فارسطو لا ينفي الفنان من مدينته كما يفعل افلاطون لكنه ينكر على الشبان مشاهدة لوحات بوزون الواقعية والمسرحيات الهجائية ولا يستحسن سوى الموسيقى العظيمة. وفي التراجيديا يفرض ان يكون الاشخاص صالحين لكنه يجيز ان تتضمن المسرحية ما ينافي الاخلاق بشرط ان يكون في ذلك فائدة ظاهرة وسبب معقول. وهو واضع نظرية التطهير (كاتريسيس) المشهورة ومؤداها ان التراجيديا من شأنها ان تثير عنصري الشفقة والخوف بصورة تطهر الانسان من هاتين العاطفتين او انها «تدخل عاطفة مماثلة لتلك التي في نفوس السامعين تهدئ اعصابهم وتطهر روحهم من تلك العواطف كما يستخدم في الطب الحامض لازالة الحموضة والمالح لازالة الملوحة»<sup>٢</sup>.

وقد سيطرت فكرة الفن الصالح على اهل القرون الوسطى - عصر التدين - وايضاً على عصر النهضة - وهو امتداد القرون الوسطى في بعض نواحيه - والقرون التالية حتى القرن التاسع عشر. واندجت آراء افلاطون وارسطو المثاليين بروح التزهّد والتصوف المسيحي وشدّت التركيز على الفن واكتفت بتشجيع الموسيقى الدينية والمسرحيات الفاضلة والتصوير المقيّد بقوانين الآداب. ولم يتصد احد لمناقشة

(١) من ٦٠٧، ٦٤١، ٦٤٧، Dialogues of Plato, vol. I, The Republic.

(٢) شرح لفظة كاتريسيس لأبر كرومي في كتاب «النقد الادبي».

هذه الفكرة حتى قامت نظرية « الفن للفن » في القرن التاسع عشر فتأثرت على الفن التوجيهي وأنكر أصحابها تقييد الفنان وعاظمهم أن يكون الفن وسيلة للدعاية وآلة مستخرة في أيدي الوعاظ والاخلاقيين . ومن هؤلاء الثوار بودلير وموباسان الذي يُنسب إليه القول التالي : « كل كتاب يُشتمّ منه الدعاية أو التوجيه يفقد كل صبغة فنية . فالفنان ليس من شأنه التعلم . وإن وجدنا في الفن تعليماً فذلك أمر عرضي غير مقصود »<sup>١</sup> ومثله أوسكار وايلد الذي ينفي الفكرة التوجيهية نقياً بآنا وريمي دي غورمون الذي يقول : « للفن غاية خاصة ذاتية . إنه غاية نفسه ولا يتضمن رسالة قط ، لا دينية ولا اجتماعية ولا أخلاقية لأنه يريد ذاته حراً لا هباً غريباً مخالفاً لكل شيء حتى قوانين الطبيعة التي تستعبد الإنسان »<sup>٢</sup> .

ويقول إيلي فور : « إن الإنسان المتمسك بقوانين الاخلاق لا يستطيع أن يكون فناناً ، والشعب الذي تسيطر عليه تقاليد الاخلاق والآداب العامة لا ينتج فنانين . لأن الفن ينكر التقليد إذ إن التقليد يقتله أما الاخلاق فتدعو الى التقليد لأنها تحبها . »

وظهرت فئة من الفلاسفة والفنانين رفعت الفن فوق الفضيلة والصالح وجعلته اعظم ما في الوجود . قال رينان : « كل ما هو جميل جائز » وكان نيتشه يرى في الرقص اجمل مظاهر القوة والحركة ويقترح إحلال الفن محل الاخلاق لأن آداب « المعلمين » أو اخلاقهم هي القوة والرشاقة والجمال . « اخشوشوا لكي تعيشوا في الجمال » يقول السورمان . كذلك بلديون الاميركي يدعو الى تقديس الجمال وسيطرته في الكون .

ولكن - في الوقت نفسه - قام لعباد الجمال خصوم ناهضوا الفنون واثاروا عليها حرباً شعواء لأنها لو ضاقت بزين البطالة ويفري بالكسل ونعومة العيش . منهم آباء الكنيسة المسيحية الذين رأوا فيها بقية من عصور الوثنية . ومن اتباعهم بوسوبه الواعظ ، وبرونتيار العلمي ، وتولستوي المثالي الذي يرى في كتابه « ما الفن » أن

(١) ص ٩٤ من Lalo, Ch. L'art et la morale .

(٢) المصدر السابق ص ١٠٢ .

غاية الفن هي تحقيق الاخوة الانسانية ونشر الديانة العالمية . كذلك الكتاب  
 لانسانيون والاجتماعيون الذين ظهروا في القرن التاسع عشر عززوا نظرية الادب  
 الاجتماعي الذي يسمو بالنفس ويهذب الاخلاق . قال دوماس الابن الذي اشتهر  
 بمسرحياته الاجتماعية ( عادة الكاميليا ) : « كل ادب لا يستهدف الكمال والفضيلة  
 المثالية والفائدة العامة هو ادب عاجز مريض لم يكتب له البقاء . اروني كاتباً  
 واحداً قدسته الاجيال لم يكن قصده انسانياً نبيلاً . »

اما « كنت » فيشوب موقفه بعض الالتباس وهو القائل : الفن نهاية من غير  
 غاية ( ص ٩٠ من Critique of Judgment ) . ويشرح لالو هذا القول بما معناه :  
 الفن اخلاقي من غير ان يتقيد بقانون الاخلاق اي انه مثالي بالضرورة وأخلاقي  
 على غير قصد . ويقول « كنت » ايضاً في ص ٢١٥ من الكتاب السابق : « اذا  
 لم تندمج الفنون الجميلة بالفكرة الاخلاقية التي تمنح وحدها السرور القائم بذاته ،  
 يصبح السرور غايتها وتكون حينئذ آلة للتسلية وازالة الهموم لكننا بذلك نزيد  
 بأسنا وفي هذه الحالة نفضل على الفنون الجميلة جمال الطبيعة . »

\*\*\*

مر بنا مجمل ما كتبه لالو في موضوع علاقة الفن بالاخلاق خلال العصور،  
 ولندكر تعليق المؤلف على ذلك . قال في كتابه L'art et la Morale ص ١٦٤ وما بعدها : « ان الاحكام الاخلاقية نتيجة عوامل متعددة ليست مجرد  
 ذاتها اخلاقية : اعتبارات صحية ومنطقية وحقائق طبيعية وتاريخية وقضايا  
 ميتافيزيقية كالدين . وهذه العوامل عرضة للتغير وتغيرها تتأثر بالاحكام الاخلاقية .  
 فالجرب العالمية بانقاصها عدد الرجال خلقت بعض التبدل في الرأي العام وعززت  
 فكرة التساهل في موضوع الزواج الحر وحقوق الاولاد غير الشرعيين ١ . ان

(١) وهذا عين ما يقوله دي غرامون ليبار في «Essai sur le sentiment esthétique» ص ٢٨٦ : ليس هناك قانون اخلاقي يستطيع ان يكون مقياساً صحيحاً فيما لو اعتبرنا الاخلاق  
 غاية العاطفة الاستطيقية وهدف الجمال . ان النمل الاعلى في الاخلاق بتغير حسب البيئة والعصر .  
 وما نحسبه هنا صالحاً قد يكون موضوع هزة في مكان آخر . ورغم الفور المنبث مما وراء



القانون الاخلاقي على نوعين : نوع ضيق شديد التعصب يرى في الفن والعلم خصم من منافسين ، ونوع متساهل رحب الصدر وهو الذي وصفه بودليير في قوله : « لا نريد بمقارنن الاخلاق هذا النوع الوعظي الذي يتخذ لهجة الادعاء والصلف فيفسد اجمل القطع الفنية لكننا نريد وعظاً ملهاً ينسلب بلطف وينسل خفية في المادة الشعرية كما تسبب السرائل اللطيفة في اجزاء الكون . ان الاخلاق لا تدخل في الفن باعتبار انها غايتها وانما تتمزج به كما تمازجها بالحياة نفسها والشاعر مرشد بغير علمه ، بفيض طبيعته الحسنة السليمة » .

ويختم الكاتب بقوله : ان الفن يقوم في الحياة بخمسة ادوار تنقسم كما يلي : اولا الفن الواقعي الذي يصور الحياة ويرمي الى العبرة والمثل ، ويظهر فيه انتصار الفضيلة على الرذيلة والخير على الشر فهو اخلاقي بالضرورة . ثانياً : الفن المثالي الذي يضع امام الناس مثلاً اعلى مزيئاً لهم التسمي نحوه . ثالثاً : الفن المترف الذي ينقل متذوقه عالم الحقيقة الى عالم الخيال ويرفه عنه . ووظيفة التنفيس هذه تستند ايضاً الى الفن الصرّف او ما يدعونه فناً للفن . ووظيفة خامسة يقوم بها الفن هي التطهير الذي اشار اليه ارسطو ، تطهير النفس من غرائز ارميرل ضارة وذلك بان يشاهد الانسان تمثيلها امامه فيستعيز من الحقيقة بالخيال ويشفى من هذه المبول .

ولو اردنا مناقشة « لالو » لقلنا انه اصاب في قوله ان الفن يقوم في الحياة بوظائف متعددة وهي على الاصح اربع لا خمس : العبرة - المثالية او عرض المثل - الاغلى - التنفيس - التطهير . ولكن لا يصح ان ننسب كلاً من هذه الوظائف الى نوع خاص من انواع الفن . فالفن الواقعي قد يكون اخلاقياً وقد لا يكون . وقد يمثل انتصار الفضيلة او عكس ذلك كما نرى في روايات « زولا » الواقعية

الطبيعية لا تزال المآثر الانسانية المنصوبة في الطريق عرضة للتعبير والتقليل . « وفي ص ٨٨ : « اليوم اذ تسود النظرية القائلة ان القبح في الفن — من حسي او خلقي — يستطع ان يكون مصدر جمال ، يرى المتصوفون انفسهم مضطرين الى التسليم ببداية القبح في الفن لكنهم يحتفظون بقولهم ان القبح يكون حينئذ ستاراً شفافاً يظهر من تحته الجمال المتسق ويزداد دوعة بقوة التضاد . »

(٢) ص ١٦٥ من L'Art et la Morale

فهي وصف واقعي غني لمفاسد المجتمع واقذاره . وقد يكون للنوع الواحد عدة وظائف . فالفن المتروك والفن الصافي ( الفن للفن ) قد يقومان بوظيفتي الامتاع والارشاد في آن واحد فيجمعان بين اللذة والفائدة . ولندكر هنا مسرحيات موليير الهزلية فهي تمثيل كاريكاتوري للواقع لكنها تجمع بين المتعة والعظة .

وإذا ما اتينا الى « آلان » - زميل « لالو » - الذي يشير في مباحثه الاستيطيقية بصورة متواترة الى وظيفة الفن - رأينا هناك فكرة تتردد عنده بغير انقطاع وهي ان الفنون انضباط وتعديل للاهواء وكبح لثورتها سواء ذلك في رجل الفن أم متذوقه .

وهنا بعض اقواله في الموضوع: الفن انضباط في نفسية الفنان وفي نفسية متذوقه ايضاً ، فالرقص يلطف حدة الحب ويعدل جموحه ، والرقص حب منظم انيق معتدل <sup>١</sup> . فالحركات المنتظمة تعدل الشهوات الجارحة وتهدئها <sup>٢</sup> . يقولون ان الموسيقى تهيج الشهوة او تثير الاهواء ، والامر بالعكس فوظيفتها كوظيفة الدموع التي تخفف الهم بدلاً من ان تزيد <sup>٣</sup> . ويسرد المؤلف انواع التعزية والتطهير في الحياة : العقل ، الايمان ، الألم ، الصداقة ، الحب ، الفنون الجميلة <sup>٤</sup> .

وهو يتفق مع ارسطو على نظرية التطهير : « كما ان بطل هوميروس وبطل كل دراما يشفى من الخوف بسيره الى الحرب ، الى المصيبة ، الى الموت ، هكذا كل شعر يقلد هذا المسير المنتظم وهذه المغامرة ، فهو يهزم فينا الخوف ويشير البطولة » <sup>٥</sup> . « الشعر يمثل اهواءنا ، ويعرضها امامنا يهدئها لاننا نصبح لها مشاهدين متفرجين في معزل عن نتائجها وهذه حالة تقرب من الجلال » <sup>٦</sup> . ويقول في فصل « الدموع » : « الفن الرفيع لا ينحط الى إثارة الخوف ولا الألم بل بواسطة المشهد وحده ويتجسم

(١) من ٣٨ . Système des beaux arts

(٢) من ٥٩ من المصدر السابق .

(٣) من ١٣٠ من المصدر نفسه ، فصل Des bruits rythmés .

(٤) من ٥٠ من المصدر السابق .

(٥) من ٩٨ من Vingt Leçons sur les beaux arts

(٦) من ٤٠ من Système des beaux arts

المصاب يحررنا ويطهرنا من الخوف والشفقة كما قال ارسطو<sup>١</sup> وهنا يتضح لنا ما اشترنا اليه في فصل آخر ( العاطفة في الفن ) : ان الفن العنيف الحاد هو النوع الرخيص .

اما علماء السيكولوجيا الحديثة فلم يشرح وظائف الفن آراء تستحق الاهتمام خصوصاً لانها تؤيد كثيراً بما عرفه قدماء الفلاسفة وكبار النقّاد بمغزل عن السيكولوجيا :

١ - الفن عند السيكولوجيين مبني على الحلم « يفتح امام العقل طرقاً ملأى بالوعود فيسير فيها مبهوئاً » ومن هنا يستحسن الغموض في الفن لانه اشد اثاراً للحلم . يقول سوريو : الاثر النثري يقول لنا حالا وتاماً كل ما يستطيع قوله ، اما الاثر الشعري فيرغمنا على الوقوف والتأمل وقد نستطيع الاستدلال عليه بهذه العلامة : انه هو وحده يشير فينا تأملاً طويلاً<sup>٢</sup> . ويقول برغسن : « غاية الفن تنويم القوى العاملة او المقاومة في شخصيتنا وقيادتنا الى حالة استسلام تتصل فيها بالفكرة ونشارك في العاطفة »<sup>٣</sup> والفن اذا اثار الحلم الفاه في دائرة اللاوعي واستحضر صوراً تقوم مقامه فتغنى النفس بعبان جديدة وينشأ من ذلك انطلاق تأثري شديد يزيد في جاذبية الفن .

٢ - الفن عندهم مصدر انسجام وتلاؤم بين عناصر مختلفة يقيم توازناً بين مختلف نواحي العقل ، وكما قال كنه ، يلائم بين الطبيعة والحرية ، بين العقل والشعور ، بين الوعي واللاوعي ، بين المادة والروح . واحياناً يأتي مجلّ لعقدة وجواب لمسألة ولا يكفي بأن يكون بعضاً للماضي او حالة رجعية بل يحاول وصل الماضي بالحاضر والتوفيق بينهما كما انه مصدر ايماء للمستقبل وينبوع خلق والهام . إن روسو في قصته « هلويزة الجديدة » كان يعبر عن حلم لكنه كان ايضاً يتنبأ بانهار نظام الطبقات الذي عقب وفاته بسنين قلائل . كذلك قصة « البعث »

(١) المصدر السابق فصل « الدموع » .

(٢) ص ١٨٩ من Psychanalyse de l'art .

(٣) Essai sur les données immédiates de la conscience .

تولستوي صراع مؤلم ينتهي بخلق جديد وحل ملهم موفق يبعث الاطمئنان في النفس . وقصة « اهل الكهف » لتوفيق الحكيم صراع طويل بين جبارين ، الحب والزمن ، ينتهي بانتصار الحب على الزمن وهو مبعث ارتياح في نفس القارئ . وان جاء هذا الانتصار بعد فوات الاوان ليجعل الحادثة درامية واشد وقعاً . ومن القصص ما يترك القارئ حائراً لانها تنتهي بسؤال من غير جواب نظير قصة اندريه كورنيليس لبول بورجيه ، ومع ذلك فهي صراع على طريقة هملت ، صراع في نفس الابن ، هل يقتل زوج امه الذي تحقق انه قاتل اميه ، وهل يقضي على سعادة الام التي كانت تجهل الجريمة ، وينتهي الصراع بقتل المجرم والخلال عقدة اوديب لكن السؤال يبقى في ذهن القارئ كما في ذهن اندريه كورنيليس : « هل اصاب في انتقامه ام خطأ ؟ » . وهذا من نوع الفن الذي يثير التفكير .

٣ - الفن مصدر تنفيس وتسام . والسيكولوجيون يتفقون هنا مع ارسطو **آلان** ولالو على ان الفن تنفيس للفنان والمتذوق في آن واحد لانه تحقيق خيالي لرغبات باطنية ، وهو تعزية وتخفيف عن النفس ومصرف صحي للانفعالات المكبوتة بالأم ومنفذ بريء للشهوات والنزعات الضارة . وهو مشير النشاط النفسي ينقل الى كل متذوق احلامه الخاصة ويفهمه كل على طريقته ويتناول منه ما يناسبه .

ومن الآراء الكلاسيكية في الاستاطيقى تشبيه الفن باللعب والتقريب بينهما . وقد ذاع قول الفيلسوف سبنسر : « الفن لعب لانه مثله مجرد من الغاية » . كذلك السيكولوجيون يقابلون بينها فيقولون ان الفن كاللعب استعاضة من الحقيقة بالرمز ، وقد يبدأ الفن عند الولد بشكل لعب ثم يتحول الى ميل ثابت ، كالطفل الذي مارس لعبة الرسم والتخطيط فقد يمتد عنده هذا الولع الى سن الفتوة ويتطور الى فن .

ويقرر السيكولوجيون حرية الفن في قولهم : الفن يشبه اللعب في انه حر .<sup>١</sup> . واذا سلمنا بان اللعب نتيجة ميول غير ثابتة تحاول الاستقرار على شيء ما ، فهنا اهمية شعور الحرية الذي يرافق اللعب . والفن وحده يستطيع ان

يتخذ شكل اللعب ويثير شعور الحرية والنشاط . وبواسطة هذا الشعور الحر يعن الفنان في خلق الاشكال المتعددة لموضوع واحد ويتفنن في عرض صورته وافكاره وتنويع آثاره وابطاله<sup>١</sup> .

نستطيع الآن ان نقول مع اكثرية الباحثين ان الفن وسيلة إلهام وترفيه وتنفيس وتطهير وتعديل للاهواء عند الفنان ومتذوق الفن . وهذا المعنى فقط تكون وظيفته اجتماعية مثالية - او تهذيبية اذا شئت - بشرط ان تظهر فيه هذه الوظيفة بشكل ايجابي ، فني ، غير مباشر ، كما قال بودلير .

وقد سبق القول في تحديد الفن انه تعبير حر<sup>٢</sup> ، لا يتقيد بقاعدة ولا بفائدة عملية ومنها طبعاً الفائدة المثالية او التهذيبية ، وليس عليه سوى ان يكون فناً . ولهذا يقول « آلان » « الشعر التعليمي والنثر المسجوع متساويان في القبح »<sup>٣</sup> فالفن قد يقوم بهذه الوظائف التي نسبها اليه الباحثون منذ ارسطو وكنت حتى آلان ولا لو وغيرهما . لكنه لا يتقيد حتماً باحداها ولا يضعها نصب عينيه بل انها فيه نتاج عرضي غير مقصود . ونحن لا نقيس الفن بمقدرته على التهذيب وصقل النفس ولا بما فيه من حكمة او عظة او إلهام لانه قد يؤدي هذه الوظيفة بمجرد الجمال الذي فيه وبما يعكسه في النفس من نظام ورضى وتفتح دون ان تكون هناك عبوة او حقيقة ظاهرة<sup>٤</sup> . والفن مرن شديد الانحاء فقد يوحى للواحد ما لا يوحى للآخر ويقرأ فيه متذوقه ما لم يحلم به الفنان نفسه . وهذا الفنان لا يفكر ولا يحلم بنتائج فنه وانما

(١) ص ٢٣٨ من المصدر السابق .

(٢) فصل « هل للفنون الجميلة ميزات مشتركة » وايضاً « تعريفات فلسفية للجمال » .

(٣) ص ٣١٠ من *Système des beaux arts*

(٤) يقول دي غرامون ليار في ص ٨٨ من *Essai sur le sentiment esthétique*

ونحن نعلم ان دقة الصنعة في الفنون اهم من قيمتها الاخلاقية وهذه الصفة الاخيرة رغم شدة تأثيرها ليست مما لا يستغنى عنه ، والفن يستطيع ايقاظ الشعور الاستطائقي من غير ان تكون له فائدة ادبية وهو امر واقع لا يحتاج الى اثبات . وفي ص ٢٢٠ : لقد مضى الزمن القدي كنا فيه نعتبر سيادة المثل الاخلاقية امراً ضرورياً في الفنون .

ينبع الفن من نفسه بحكم طبيعته ووجهه .  
 سوكل فن يستهدف الدعاية ساقط منبوذ . والدعاية للفضيلة بواسطة الفن منبوذة  
 كالدعاية للتهتك والاباحية . والقبح - حسيّاً كان ام خلقياً - يستحيل بواسطة الفن  
 الى جمال فيكون مصدر سرور وتطهير كما قال ارسطو وبعده لالو وغيره .  
 والفكرة السامية لا قيمة لها - فنياً - ما لم تعرض في قالب فني . ولا يرفع قيمة  
 الشعر معنى يشير الى النبل والفضيلة اذا كان القالب ضعيفاً ، كما في قول المعري :  
 فلا هطلت علي ولا بأرضي سحائب ليس تنتظم البلادا  
 وخير منه قول ابي فراس وفيه طرافة المعنى والقالب مع انه « ينطق بالأثرة  
 وحب الذات » ١ :

معلاني بالوعد والموت دونه اذا مُتْ ظمّانا فلا نزل القطرُ  
 فهو بيت ينبض بالحياة والجمال .  
 واخيراً اذا اعتبرنا الفن مرآة للحياة يمثّلها في مجاسنها ومساوئها فله ان يتناول  
 هذه النواحي جميعها بشرط ان يكون فناً .  
 على اننا نجد في بعض الآثار الفنية ما نستقبّحه بصورة بديهية لمنافاته للأخلاق  
 المتعارفة ، والحقيقة اننا نستقبّحه لانه من النوع الرخيص المنافي للذوق . فالشتائم  
 والمجون في بعض شعر الفرزدق وجريّر وابي نواس وابن الرومي تُعَدُّ من الفن  
 المستقبّح لا لمنافاتها للأخلاق بل لما فيها من ثقافة او ذوق سوقي وروح رعاعية ٢  
 وهذا ما عناه كنت بقوله : ان افضلية الفن الجميل تقوم في انه يستطيع ان يخلع  
الجمال على القبح . لكن هناك نوعاً من القبح لا يمكن تمثيله دون ان نهدم اللذة  
 الاستاطيقية وهو تمثيل الاشياء التي تثير الإشتزاز ٣ .

- (١) اصول النقد الادبي لأحمد الشايب ص ١٨١ حيث يقبس المؤلف الشعر بما يتضمنه من  
 سمو الفكرة .  
 (٢) من النوع الرعاعي الذوق ، قصص تنشرها بعض الصحف ودور النشر التجارية ،  
 ونلاحظ ان الكاتب قد تعتمد فيها المبالغة والتبسط في وصف مواقف الغرام وحالات العشق  
 ليرضي ذوق العامة في ميلهم الى الاسراف العاطفي والصور المبهجة العنيفة .  
 (٣) ص ١٩٥ من Kant's Critique of Judgment .

ترى أيكون الذوق هنا حكماً؟ وما هو الذوق؟

إذا كان الذوق هو المقدرة على الاستمتاع بالجمال فالذوق في تحديد « كُنت » هو قوة الحكم على الشيء ، أو على طريقة تمثيله ، استحساناً أو استهجاناً ، لغیر ما غاية عند صاحب الحكم ومن غير قاعدة يقاس عليها<sup>١</sup> فحكم الذوق عند كُنت حكم خالص مجرد من الغاية أو القاعدة ، شأنه في ذلك كشأن اللذة الاستاطيقية والانتاج الفني نفسه .

ويرى كُنت أن الذوق مبني على شعور قابل الانتقال من شخص الى آخر . أي أن الشيء الذي نعاينه قادر بالضرورة على توصيل الاحساس بالرضى أو بالعكس الى معاينه وهذا الاحساس واحد عند الجميع ، فينتج من هذا أن قوة الحكم امر عام شامل في البشر لأنها غير مبنية على صور أو تصاميم سابقة . ويضيف قائلاً : كل من يصف شيئاً بالجمال يزعم أن كل انسان يجب أن يوافق على ما يقول ، وهذا يستدعي وجود مبدأ ذاتي يعين ما يُعجب وما لا يُعجب ، بواسطة الشعور لا بواسطة صور أو افكار في الذهن . وهذا المبدأ الذاتي هو الاحساس العام ولا يصح حكم الذوق الا بافتراض وجود هذا الاحساس العام<sup>٢</sup> .

كذلك « آدموند بورك » في بحثه موضوع الذوق يقول بوجود مقدرة فطرية على الحكم : أن اللذة الناشئة عن تذوق الاشياء المحسوسة هي لذة الذوق الفطري الذي لا يدخل فيه عمل الفكر . كذلك التأثير بالاهواء تأثر فطري . اما حيث تتعقد الاشياء ، حيث يجب تقدير الآثار الفنية ومسائل التنسيق والتناسب ونحو ذلك ، هناك لا بد من عمل الفهم ولا يد من عقل الذوق بالدوس والمماوسة وإطالة النظر<sup>٣</sup> .

ويوافقه كُنت حين يقول : أن الذوق ، مع كونه قوة مبتكرة شخصية لا تُقلد ، هو قابل التهذيب والنمو بواسطة الكلاسيكيات أو روائع الفن .

(١) ص ٥٥ من Kant's Critique of Judgment .

(٢) ص ٩٢ و ٩٣ من المصدر السابق .

(٣) ص ٤٣ من Burke, Introduction on Taste .

« وقد قال القدماء ان عقلنا اكتسائي وهذا لا يعني اننا نقلد السابقين تقليداً اعمى لكننا نتبع طرقهم في السير وقد نتوصل الى نتائج تفوق نتائجهم... حتى في الدين نرى للمثل الصالح تأثيراً يفوق تأثير الفلاسفة والكهنة ، فالتقليد هنا يعني التأثير والاتباع ، والذوق اشد القوى حاجة الى الهداية بالمثل والاعتبار بالروائع الفنية ليم تهذيبه <sup>١</sup> . »

اما اختلاف الاذواق في نظر «بوك» فيعود الى اسباب اولاً : اختلاف درجة الاحساس الفطري. ثانياً : التفاوت في مقدار الملاحظة والانتباه. ثالثاً : الشذوذ رابعاً : اختلاف في درجة المعرفة والخبرة والمران . بينما اسباب ضعف الذوق هي الجهل والتسرع واستباق الحكم والعناد وضعف الانتباه وعدم التهذيب <sup>٢</sup> .

وفي النتيجة ، سواء أكان الذوق قوة بديهية مجردة فطرية كما يقول « كنت » ام بداهة عملية مكتسبة كما يرى دي غرامون ليبار <sup>٣</sup> فالواقع الذي لا يحتمل الرد انه قوة قابلة التهذيب والنمو ، ولكي يستطيع الحكم في الآثا الفنية لا بد له من الخبرة والتمرن والاتصال بروائع الفن . ومع وجود الذوق الشخصي — كما أشرنا في الفترة السابقة — ورغم قولهم لا جدال في الاذواق ، يبقى الذوق العام المثقف مرجعاً اخيراً في الحكم على الآثا الفنية ونعني بالذوق العام الاتفاق النسبي بين الجماعات على استحسان شيء او استهجانه . والروائع العالمية لم تخلد إلا لأنها صادفت استحساناً عاماً في جميع العصور . ولا بد للذوق الخاص من ان يتأثر بالذوق العام كما وقد أثبت التجارب انه لا وجود لأي اثر للذوق الشخصي البحت <sup>٤</sup> .

وللذوق العام اهمية تتناسب مع مستوى الثقافة العامة ، لاسيما الثقافة الفنية . فهي تهبط حيث تنحط الثقافة وتعظم بنسبة ارتفاعها في الشعب فيكون المثقفون عموماً اصفى ذوقاً واقدر على التذوق والعكس بالعكس .

(١) من ١٥٥ من Kant's Critique of Judgment

(٢) من ٤٠ - ٤٢ من Introduction on taste

(٣) من ١ - ٧ من Essai sur le sentiment esthétique

(٤) من ١٢٣ ن « المدخل الى الفلسفة » لارسلد كوله ترجمة ابي العلاء عيني ( طبعة

ثانية ١٩٤٣ ) .



ويكون اهل المدن ارفع ذوقاً من اهل القرى لزيادة انتشار الثقافة عند الاولين. ويهبط مستوى الذوق في ادوار انحطاط الامم كنتيجة لانحطاط الثقافة وانتشار العزل الاجتماعية وشيوع الخمول والافراط وهبوط مستوى العيش. وهذا ما حصل في الاقطار العربية في حدود القرن الرابع الهجري وما تلاه من قرون: افراط الحكام والرعاة في فتن الترف ومساووا الى الدعة والخمول وآثروا الفن المزخرف الذي يعكس حياتهم الرخوة. فرضت اذواقهم وفرضوا هذه الميول على عصرهم واصبح النائق المستقيم زي العصر والصور التي تلتها فانحط الذوق الفني وطفى في الادب النوع الغني الحاد المثير العاطفة او الرعاعي الضعيف كما نرى في اسلوب «الفليلة وليلة»<sup>١</sup>، او المعلن في الزخرف والتقليد كما نرى في رسائل عصور الانحطاط. غير ان الذوق العام اذا بلغ مقداراً من الصقل - في غير عهود الضعف والتقهقر - هو وحده اساس الاحكام الجمالية واساس الطريقة العلمية التي يعتمد عليها علم الاستطيقا التجريبي. وهذا ما يعنيه اسولد كوله. بقوله: ان التجارب قد اثبتت انه لا وجود لاي شذوذ في اصدار الاحكام الذوقية، بل على النقيض من ذلك، قد اظهرت هذه التجارب توافقاً غريباً في احكام الناس الذوقية وهو توافق يشجعنا من غير شك على المضي في الاخذ بهذا المنهج العلمي<sup>٢</sup>.

وللذوق اهميته في عمل الفنان. فبالذوق يختار الفنان عمله والذوق يتفحص العبقريه ويصقلها ويهديها. واذا كان لا بد من تضحية شيء حين تصادم الذوق والعبقريه فالثانية اولى بالتضحية في رأي كنت<sup>٣</sup>. ولقد كان الحريري عبقرياً يعوزه الذوق بعكس ابن المقفع.

(١) وقيمتها القصصية الخالدة لا تنفي ما تتضمنه من مظاهر الذوق الرعاعي في المادة والاسلوب. وقد وصلت الى الافرنج بصورة مهذبة معدلة فطارت لها صيت بعيد ولقيت تقديراً عاماً.

(٢) ص ١٢٣ من المدخل الى الفلسفة لاسولد كوله ترجمه ابي العلاء عفيفي (طبعة ثانية)

(٣) ص ٢٠٠ - ٢٠٦ من Kant's Critique of Judgment

## شخصية الفنان

٩ « والشعراء يتبعهم الغاؤون . ألم تر أنهم في كل وادٍ يهجمون . وإنهم يقولون ما لا يفعلون ؟ » .

نقم الناس على الشعراء والفنانين لأنهم خالفوا غيرهم من الناس ، « والنفيس غريب حيثما كان » . تقوا عليهم لأن أقوالهم خالفت أفعالهم ، ونفى افلاطون الشعراء من مدينته لأن أشعارهم ملأى بالاكاذيب او مفسدة للاخلاق ، فهو ميروس وهسيود أساءا تصوير الآلهة في أشعارهما . وشعر الندب والتفجع يورث الضعف والجبانة في النفوس .

وليس غريباً أن تختلف آثار الفنانين عن شخصياتهم وأن يقولوا ما لا يفعلون . فالفن .هما اقتراب من الواقع يظل بعيداً عنه . والفن المثالي تطَّلَع الى واقع افضل يرسمه الخيال ويستوحيه من الماضي او الحاضر . والفن المبني على اختبارات الفنان واحلامه يجتهد في اخفاء اصله بأن يخلع على هذا الاصل ثوباً من الفن يلطف من حدة الواقع او يخفي بعض نتوءاته ، ولهذا رأى افلاطون أن أشعار هو ميروس وهسيود « ملأى بالاكاذيب » .

ولكن ، هما اختلفت شخصية الفنان عن فنه فلا بد ان تتكون له شخصية خاصة متأثرة بالفن تميزه عن غيره . ولعل أشيع صفة ينسبها الناس الى الفنانين خلال العصور هي صفة الشذوذ الحلقي او العقلي .

يرى تشارلس لام في محاولاته « Essays of Elia » « أن للفنان طبيعة باردة تهيشه للانتاج الفني لانه يحتاج الى جلد وصبر وطول اناة وان سرعة التأثر عند النساء

(١) ٦٤١ و ٦٤٧ من Dialogues of Plato, vol. I, The Republic .

تفسر لنا ضعف الطبيعة الفنية عندهن». وهنا يحضرنى قول لروسو : النساء جنس غير فني .

هذه الملاحظة التي أبداها تشارلس لام تتفق مع قول العلماء الحديثين ان الانتاج الفني دليل حصول التوازن في نفس الفنان وتغلبه على الاضطراب العصبي الذي كان يهدده . انه دليل انحلال العقدة النفسية وانتهاء الصراع وهدوء النفس<sup>١</sup> ، ولهذا جاء في مقدمة المجادلة لسعيد عقل : لم يقم اثر فني او عمل عظيم في حالة هياج ، فالفن نتيجة الهدوء وعمل لاواع<sup>٢</sup> .

أستنتج من هذا ان رأي تشارلس لام صحيح وان الفنانين يتميزون ببرودة المزاج وهدوء الطبيعة ؟ ليس القول صحيحاً بكامله ، بل ارجح ان الفنانين لا يقولون عن غيرهم حدة في الغرائز أو عنفاً في الانفعالات لكنهم بواسطة الفن يقهرون العنف ويتغلبون على الصراع ويمجدون لغرائزهم مصرفاً فيصدق عليهم قول رانك الباحث الالماني : « ان الصراع النفسي يميل الى التعبير عن ذاته بالفن حين يكون من القوة بحيث لا يسهل الحلم وفي الوقت نفسه يكون اضعف من ان يخلق الاضطراب العصبي »<sup>٣</sup> . ومعنى هذا ان الفنان ليس رجل احلام فحسب بل رجل عمل وانتاج واحلامه من القوة بحيث تشق لها طريقاً الى الواقع الفني . كذلك الفنان اقوى من ان يغلبه الصراع النفسي ويقوده الى الهياج العصبي فيجعله منفذاً او منفرجاً في الفن . لكننا اذا راجعنا حياة بعض الفنانين وجدنا الصراع النفسي قد تغلب عليهم في بعض ظروف حياتهم فظهرت عندهم حينذاك اعراض الاضطراب والجنون : روسو ، موباسان ، ريمبو ، بودلير ، وليم كوبر ، وليم كولنز ، صموئيل جونسون ، كريستوفر سمارت ، ابن الرومي وغيرهم .

وعلى هذا يكون الفن للفنان تنفيساً ونوعاً من التسامي او ترفيع الغرائز وتحويلها في مجرى جديد . ولكن اذا كان الفن تسامياً وترفيعاً ، لماذا وجدت

(١) راجع فصل حوافز الفن .

(٢) ص ١٤ من مقدمة فلسفية في الشعر .

(٣) ص ٢٠١ من Psychanalyse de l'art في الحاشية .

الخصومة منذ القدم بين الفن والاخلاق؟ ولماذا يكثر الشذوذ الخلقى عند معظم الفنانين؟ يجيب السيكلولوجيون بان الفن اتران غير ثابت وللفنان اوقات انفلات كالحالات يخلع فيها العذار ويثور على حالته الاخرى، حالة الكبت والاتزان<sup>١</sup>. ولهذا نرى بعض الفنانين ذوي اخلاق متناقضة يجمعون بين الشعور الروحي الاسمى في بعض الاحيان والهبوط الاخلاقي الشديد في احيان اخرى.

ومن ناحية ثانية قد يكون هذا منشأه ان الفنان مطبوع على الحرية وكره القيود وهذا نتيجة فنه الذي يحتم عليه التجديد وابرار شخصيته وعدم التقيد بالقديم، فاذا صادفت طبيعته الحرة قيوداً اخلاقية متصلة ومنعاً صارماً ثارت على الاخلاق كثورتها على كل تقليد. والحل الوحيد لهذا الخلاف بين الاخلاق والفن ان يجعل القانون الاخلاقي اشد مرونة واقل تعصباً وجفافاً. وهذا التوفيق بينها يشبه توفيق المدارس الحديثة بين الشغل واللعب، بين الضبط والحرية. ونحن اذا راجعنا سير بعض الفنانين الثائرين نظير طرفة وامرى القيس والشاعر الانكازي شلي والكتاب المسرحي اوسكار وايلد وجدنا ان كلا منهم قد ثار على قيود اجتماعية او اخلاقية شديدة التقيد والتعصب تخالف طبيعة الفنان الحرة.

ويلاحظ الباحثون صفات اخرى غالبية في طبيعة الفنان اهمها الانانية الناشئة من عقدة نرسيس او عبادة الذات. يقول «شليجل»: «كل فنان هو نرسيس» اي مغرم بنفسه. ويرى «بودوان» ان لعبادة الذات عند الفنان ناحيتها المفجعة وهي استئصال الحب عنده لاستئصال خروجه من دائرة نفسه، ولو قدر الشعراء على الحب الحقيقي لما تغنوا بالحب على النحو الذي نراه. فهم انما يحبون ذواتهم، وغزلهم هو شوق الى الحب، هو وحشة وانفراد. وقد يظهر عندهم هذا الفراغ في التبرم الدائم والرغبة في السفر وطلب العزلة<sup>٢</sup>.

هذا الوصف يذكرنا بعمر بن ابي ربيعة معبود النساء الذي كان في شعره يتغزل بنفسه ويرينا انه المحبوب لا المحب. ومثله الشاعر الالماني هوبل الذي كان يريد من

(١) ص ٢٥٧ من Psychanalyse de l'art

(٢) ص ٧٦ - ٧٧ من Psychanalyse de l'art



الكنائس القوطية

« في ارتفاع خطوطها رمز النفوس المتعبدة المنشوقة الى العلاء »

أليزا لنسنع ان تستمر في حبها له من غير ان يبادلها هذا الحب . واذا ما ذكرنا هذه الظاهرة عند الفنانين بطل عجبنا لما نجد في شعربرونغ من شوق الى الحب رغم ما كان بينه وبين أليزبت برت من حب موفق .

وعقدة نرسيس تشق عادة من عقدة « اوديب » بمعنى ان الشاعر الذي يسيطر على شعوره تعلقه بأمه ينفر من كل حب آخر وينطوي على نفسه ويتعامى عن الكون . وقد يشتق من عقدة نرسيس نفسها عقدة حب الظهور وعرض الذات ، فان حب الفنان لنفسه يقوده بسهولة الى حب الظهور وكسب الاعجاب ولفت النظر . وقد يتسامى عنده هذا الميل الى كتابة الاعترافات والمذكرات يودعها عواطفه وآراءه وذكرياته وتأثراته فكأنه يقيم بذلك لنفسه نصباً او اثرأ خالداً . نجد هذه النزعة ، عرض الذات خصوصاً ، عند الرومنطيقين الذين يغلب على فهم العنصر الذاتي أمثال روسو وشاتوبريان وموسيه كما نجد عند شعراء الجاهلية في الادب العربي وهم في هذه الناحية يشبهون الرومنطيقين .

لكن انطواء الفنان على نفسه لا يتجاوز حداً معيناً لان الفن توازن بين حالتي الانكماش والانطلاق فليس للفنان انغزال المتصوف ولا اتصال رجل الاجتماع .

والفنان رغم فرديته وانطوائه على نفسه شخص انساني عالمي كفته ، يتجاوز به الحدود والحواجز ويتصل بالبشرية جمعاء ويستقي من معين الانساني العام ، من احلام البشرية واساطيرها وغرائزها وعقدها الفطرية المشتركة . ويرتفع ادبه بنسبة هذا الاتصال الانساني وهذا الاستلham الذي يتجاوز حدود الذات والوطن .

والفنان الذي امتلأت نفسه بفنه ينصرف عن الحياة العملية والمشاغل المادية ويقطع ما بينه وبين المصالح التي تلصق الناس بهذا العالم ويضع انساناً روحياً يعيش لفنه ويستعيز من الحقيقة بالخيال ويكون لنفسه عالماً يشبه عالم الطفل الذي يلهو بالعباءة . والفن كاللعب يثير في صاحبه شعور الحرية والنشاط ، وهو حر كاللعب بمعنى انه لا يتقيد بشكل او مثال ولا يرتبط بهدف عملي . والفنان كاللاعب في مرونته يقوم مقام الاشخاص الذين يخلقهم في قصصه واشعاره وقائيله ويمثل ادوارهم ويتبدل بتبدلهم وهو ايضاً كالطفل في مرونته ومقدرته على التحول ، ولهذا

يحتفظ بشيء من نضارة الطفولة وتقلبها وعنادها وغرابة اطوارها ونفورها من العادة والقانون .

« والشعر تسامٍ عن المشاغل المادية واستبدال لذائذ الحس بلذائذ الخيال . وبين نوعي اللذة صلة لان الكلمة شفوية كالطعام وكان الشاعر يحس بلذة في التثام القوافي ودغدغتها لشفتيه . »<sup>١</sup>

✓ والفن الذي امتلأت به النفس يرفع صاحبه الى درجة الاولياء والمتصوفين . ولهذا قال « آلان » : كل الناس مقلدون - يجري بعضهم وراء بعض كقطعان الغنم كإلا الرجل الصخر الذي لا ينقاد . وللرجل الصخر ثلاثة مظاهر : الفنان والحكيم والقديس . اما الحكيم والقديس فوجودهما نادر . واما الفنان فيقول : انا كما انا ، اعبر عن نفسي او لا اعبر عن شيء ، ولا احسد احداً ... والفنان في مهنته غير قابل الرشوة وهذا من وجوه رفعة فوق البشر . »<sup>٢</sup>

---

(١) ص ١٢٨ من Psychanalyse de l'art

(٢) ص ٢٩٥ من Vingt Leçons sur les beaux arts .

## عناصر الفن

### ١ - المعنى في الفن

✓ القاعدة الافلاطونية للجمال هي التناسق والاتزان والوحدة والانسجام . لكن هذه الصفات لا تتناول الشكل فقط : الخطوط والالوان والاصوات ، بل ايضا المادة نفسها بما فيها المعاني والافكار . فالجمال عند اليونان مرادف للصالح والفضيلة ومثلهم الاعلى في الحياة وفي الفن هو الانضباط والاعتدال .

✓ وقد اصاب اليونان في اعتبار المعنى - الى جانب المبنى - ركناً من اركان الجمال . فمن ينكر ان معنى الاثر الفني يزيد القالب جمالاً ؟ وان للتعبير أهمية بجانب الشكل ؟ ان في صورة العذراء وطفلها لرفائيل جمالاً ناشئاً عن روعة الالوان والخطوط لكن الالوان والخطوط تزداد جمالاً في معنى الامومة الالهية الذي يشع من خلالها . والكاتدرائية القوطية تنبج العيون بدقة بناؤها ورشاقة خطوطها ، وارتفاع قبائها التي تسمو الى السحاب ، لكنها تزيد تأثيراً بما ينبعث منها من معاني الحب المتصاعد الى السماء كالسنة اللهب محاولاً الاتصال باللامتناهي . وان في الخط المنحرف عند الاستاطيقيين جمالاً يجعله مفضلاً على الخط المستقيم لانه في زعمهم اكثر إراحة للنظر لكونه اكثر اتفاقاً مع شكل العين وحركتها . لكن للخط المنحرف جمالاً ناشئاً عن معناه ايضاً فهو يستحضر الرشاقة والنعومة ويشير الى الحركة والتموج والاتفاف . وهكذا في جميع الفنون نجد للتعبير - سواء اكان ظاهراً ام خفياً - أهمية تبرز مع أهمية القالب .

✓ لكن اليونان قيدوا المعنى بموضوع الجلال او الصلاح والاعتدال ومثلهم اخطأ الكلاسيكيون في جمود قوالهم ومعانيهم ومواضيعهم فكانت ثورة الرومنطيقيين

(١) تجددها على ص ٧٧ من هذا الكتاب .



لا على التناسق والاعتدال والوحدة ، بل على تقييد الفن بناحية واحدة محدودة من الحياة لانهم ارادوه حراً طليقاً يعبر عن كل شيء ، عن الجمال والقبح ، عن الجلال والحقارة ، عن الفضيلة والرذيلة . وهنا تصح اهمية المعنى ، كعنصر جمالي ، انه يسمح للقبح بان يكون مظهرأ من مظاهر الفن فكم من وجه كثير العيوب يجذبنا بقوة تعبيره وجمال معانيه . واكثر مماثل وودين تلفت النظر بما تعرضه من صور القبح والذبول والالم التي تهز اعماق النفس بما يتجلى فيها من قوة التعبير وعمق المعنى . كذلك قصيدة « الحيفة » لبودلير وصف دقيق للقبح والنتانة شديد التأثير بما فيه من عبوة تثير الفكر والشعور .

وقد يرى البعض ان الرمزيين وزملاءهم اصحاب « الشعر الصافي » ينكروا المعنى في الشعر ويصرفون كل همهم الى المبنى . والواقع ان الرمزيين ينكروا التعبير الصريح ويلجأون الى التعبير المبرقع ، يحاولون ان يجعلوا الشعر مساوياً للموسيقى في قوة التعبير وإثارة الشعور فيعمدون الى الاصوات الموسيقية التي تربط الشعر بالموسيقى او تكاد تجعله موسيقى كحرفاً لميزة الادب الحديث انه يكثر من التشديد على القالب الفني مع عدم إهمال المعنى .

وهكذا في جميع مدارس الادب يعد المعنى جزءاً لا يتجزأ من الاثر الفني . وقد يكون قديماً عادياً او مستحدثاً طريفاً ، غير ان الطريف يفضل على المألوف ما لم تشفع بالثاني طرافة القالب . وقد يكون التعبير عنه قويا شديداً البوز كما في الموسيقى الهائجة او يكون خفيفا او غامضا ايجائيا كما في شعر الغموض والتصوير الرمزي ، لكن غزارة التعبير وإحلاحه بما يضعف قيمة الأثر الفني ، وخير منه التعبير الذي يشوبه بعض الالهام ، وهذا يتوقف على القالب ويدخل في باب الغموض والوضوح .

بقي ان نتساءل : هل المعنى اصل من اصول الجمال ؟ وما مركزه في الاستايطقي ؟

(١) يرى رودين ان صور القبح في الفن اشد تأثيراً من صور الجمال وذلك لان الحياة فيها اشد ظهوراً واقوى صراعاً ، وقد يكون احياناً انه كلما زاد قبح الشيء في الطبيعة زاد جماله في الفن . ( ص ٥١ من Rodin, L'art )

تقول اثل بفر في هذا الموضوع <sup>١</sup> : « ان للتعبير اهميته بجانب الشكل لكن القوة التعبيرية لا يجوز ان تصبح جزءاً من تحديد الجمال ، فلا نقول انه كلما زاد التعبير زاد الجمال ، ولو كان الامر كذلك لكانت الموسيقى الرخيصة الكثيرة التعبير افضل انواع الموسيقى . » « ان محتوى الاثر الفني لا يمكن إغفاله ، والافكار التي يثيرها منظر بستان ورد قد لا تزيد في جمال البستان لكن الافكار التي يثيرها شعر شكسبير تستحق الاهتمام . على ان الافكار العظيمة وحدها لا تخلق الفن العظيم ، ولو كان الامر كذلك لعدنا ارسطو وسبينوزا وكنت شعراء .. »

وهذا يعني ان القيمة الكبرى للقالب الفني ، وإلا لما كان اي فرق بين صورة شمسية ولوحة فنية حين تتضمن كلتاهما معنى واحداً .

« لكن الادب مشكلة اخرى » في رأي اثل بفر . « فالادب هو في الدرجة الاولى ألفاظ ذات معان ولا قيمة لها بغير معانيها ، بخلاف الالوان والاصوات والخطوط فهذه لها قيمة جمالية غير القيمة المعنوية . وبما ان المعاني مادة الادب يصعب فيه التفريق بين المادة والقالب . »

في الادب - الشعر والمسرح والقصة - ما نسميه تأليفاً او نظماً ، اي ابتداء وتطور وتعقد وذرورة وخاتمة او حل ونهاية . وللافكار والعواطف والاخلاق والصور اهمية نسبية في هذا التأليف توازي وقوعها في موقعها وورودها في المكان والزمان المناسبين ومساقتها لحركة المجموع بمعنى ان الفاجعة حين حدوثها تكون امراً لا بد منه وترتبط بسلسلة الافكار كما ترتبط الاوتار الاخيرة في السمفونيا بسلسلة الاصوات . <sup>٢</sup>

والخلاصة ان المعاني هي في النثر كل شيء وهي في الشعر والمسرح والقصة ذات اهمية نسبية لكنها اعظم مما في التصوير والموسيقى واشد ارتباطاً بالقالب . هذا رغم ما يحاوله بعض الادباء الحديثين من ربط الشعر بالموسيقى والتصوير ليقالوا فيه من اهمية المعنى .

(١) ص ٢٧٥ من Psychology of Beauty .

(٢) ص ٢٧٩ - ٢٨١ من Psychology of Beauty .

٧ يرى الناقد صعوبة التفريق بين المعنى والمبنى، ومن النقاد من يأبى التفريق بينهما باعتبار أن الأثر الفني وحدة لا تتجزأ<sup>١</sup>. والالهام يعني هبوط العبارة على الفنان بمعناها ومبناها دون ما تفريق، وفي هذا يقول لالو في أحد فصوله عن طرق النقد الفني أن استعمال الطريقة التجريبية في النقد ينفي خطر التفريق بين المادة والشكل أو المعنى والمبنى. فهو يرى في هذا التفريق خطراً.

ونحن رغم هذه الصعوبة وهذا الخطر سنحاول التفريق بينهما لأن النقد تفريع وتجزئة وتحليل. وبمها تازجت المادة بشكلها لا يستغني الناقد عن الفصل بينهما أحياناً. القالب أداة التعبير وهو في التصوير الخطوط والألوان وتنسيقها وفي الموسيقى ترتيب الأصوات وتناوبها وترجييعها. وفي الأدب الألفاظ وترتيبها في أجزاء صغيرة هي الجمل وهذه في أجزاء كبرى هي الفقرات والفصول، ويتناول أيضاً التشابه ووجوه المجاز التي تنطوي فيها المعاني، ومنهم من يعد التشابه والمجازات في المعنى والمبنى معاً. القالب في الشعر هو الألفاظ وانسجامها والوزن وطرق التصوير والتلون، وهو تقسيم القصيدة إلى مطلع وذروة وخاتمة، وهو تناسق الصور وتمازجها وأزدهامها وتنوعها وتطورها نحو الختام. وهو في المسرحية سبك الأجزاء المتنوعة من مشاهد وفصول وتنسيق الحوار في المشهد الواحد وتناوب الحركة والسكون والقول والعمل والصعود والهبوط والنور والظلمة والتعقد ثم الانحلال والمفاجأة والانتظار والغموض والوضوح. وهو في القصة انقسامها إلى تمهيد وسباق الحوادث وتأزمها وانحلالها وتركيب الأجزاء وارتباطها.

أما المعنى أو الفكرة فعاطفة أو صورة أو رأي، تبرز من خلال القالب، خفية أو واضحة، غريبة أو عادية، سطحية أو عميقة، قوية أو ضعيفة، وفقاً لما يفرضه عليها القالب.

(١) المعنى وسيلة إبراز الجمال وتقويته وهو بهذا المعنى جزء من الشكل (١٢١) من Psychology of Beauty (ويقول قلوبير: القالب الجميل فكرة جميلة والأفما القالب الذي لا يعني شيئاً؟)

✓ والفكرة تكاد تكون كل شيء في النثر العلمي حيث ينصرف الكاتب الى عرض افكاره مرتبة واضحة متراسة لا يعثرها قفان ولا تعقيد ، ويتخذ القالب اهمية ثانوية تنحصر في كونه وسيلة الى الفكرة . وتعظم اهمية القالب في النثر الخطابي الذي يريد ان يثبت شيئاً فتكثر فيه وجوه التفنن الكلامي من تنويع وتصوير يثير الخيال وتقوية عاطفية وأساليب منطقية .

✓ وكلما اتسع القالب وارتفع شأنه وطفى على المقال زادت قوة المعنى وعظم تأثيره في النفوس ، ويكون ذلك في النثر الفني . فقد ينفق الكاتب صفحات عديدة في بسط فكرة واحدة متفنناً في عرضها ، متقيداً بمبدأ الوحدة الذي يؤلف سر الجمال ، كما نرى في فصول « حديث الاربعة » لطلح حسين و « الفصول الاربعة » لعمر فاخوري .  
✓ والقالب يكاد يكون كل شيء في الشعر والمسرحية والقصة . فالفكرة هناك قد تكون عادية او مبتكرة ، لكن الذي يملك على السامع أو المشاهد شعوره هو القالب ، هو طريقة العرض والتنسيق . فلو اخذنا قصيدة « النسر » لعمر أبي ريشة لرأينا هناك فكرة واحدة تلخص جميع الأبيات : رجوع النسر الراهن الى وكره في الجبال ليبيت هناك ، اي ان العظيم يموت عظيماً ولو اصابه الوهن والهبوط . وهي فكرة جلية غير مبتذلة لكن قيمة القصيدة تعود في الدرجة الاولى الى قوة التصوير الملحمي الذي يرفعها من الوصف الرائع الى التأزم الجبار حين يقول :

وقف النسر جائعاً يتلوى فوق شلوى على التراب نثير  
وعجاف البغات تدفعه بالحلب الغض وبالجناح الكبير  
فسرت فيه رعشة من جنون الكبر واهتز هزة المرقور  
ونزا ساحباً على الافق الأغبر انقاض هيكلي منخور  
واذا ما اتى الغياهب واجتاز مدى الظن من ضمير الاثير  
جلجلت منه زعقة ردت الآف ساق حسرى من وهجها المستطير  
وهوى جثة على الذروة السماء في حضن وكره المهبور ...

المعاني والصور حسنة قوية لكن الذي يبرز السامع هو جلال الالفاظ واثلافا مع المعنى اثلافاً غريباً ثم تركيز الفكرة الواحدة وبرزها وتطور الصور والحوادث

الى هذا الختام القوي الذي يترك في آفاق النفس دويًا .

يقول « آلان » : « في التصوير نغيب بالخطوط لا بالموضوع . كذلك في المسرحية تبرز الافكار بواسطة الموقف والحركة لا بالاخلاق والاشخاص . وليس أبود من مسرحية تريد ان تثبت شيئاً . »<sup>١</sup>

ويفرق الناقد بين الشعر والنثر . فالشعر فن واهميته في القالب . اما النثر فقد يكون فناً وقد لا يكون . قد نرى في النثر عبارات موفقة ولكن بشرط ان الفكرة هي التي تلفت الذهن الى حسننها بينما في الشعر والحطابة تأتي اللذة اولاً وهي التي تقود السامع الى الفكرة .<sup>٢</sup> « الفنان لا يسعى وراء فكرة نادرة او غريبة بل وراء طريقة جديدة يصورها فكرة مألوفة ... فالربيع لهوراس وفاليري فكرة عادية وموضوع مبتذل لكن الفنان صورها بطريقة جديدة غريبة . »<sup>٣</sup>

ويقول جورج سانتايانا : كثيراً ما نعثر ، في قصيدة « ثورة الاسلام » لشلي و « انديميون » لكبتس ، على اجزاء او ابيات غير واضحة المعنى وانما تحدث تأثيرها بما تخلقه من جو شعري : موسيقى ووزن وحركة وقوة تزهف الحواس .<sup>٤</sup>

ومثل ذلك قول بروتيتار : « مسألة القالب امر رئيسي في الشعر ... الفن هو غاية نفسه عند الشعراء ، اما عند الكتاب فالامر بالعكس . الشعر اداة فهو رفيع اما النثر فالعمل »<sup>٥</sup>

بناء على ما تقدم يكون القالب - طريقة العرض والتوكيب - لا العاطفة ، هو الفارق الرئيسي بين الفن والعلم .<sup>٦</sup> فالكلام العادي والقول العلمي قد يتضمنان فكرة او رأياً او عاطفة او هذه كلها معا . والفن كذلك . لكن يفرق بين العلم

(١) ص ١٤٤ من Système des beaux arts

(٢) ص ٣٠٨ من المصدر السابق .

(٣) ص ٢٩٠ - ٢٩٣ من Vingt Leçons sur les beaux arts

(٤) ص ٢٥٦ من Poetry & Religion

(٥) ص ٢٠١ و ٢٠٧ من Brunetière, Questions de critique

(٦) ص ٢٤١ من اصول النقد الادبي ل احمد الشايب ( الفصل الرابع من الباب الثالث ) حيث

يرى المؤلف ان العاطفة هي الفارق الرئيسي بين العلم والفن .

ان في مقدور كل انسان ان يدرس علم النفس او الاجتماع ويفهم مشا كلهما .  
ولكن لا يستطيع عرضها في قصص ومسرحيات نظير « اوجني غراندي » و « آنا  
كارينينا » و « مهلت » و « البخيل » و « الجريمة والعقاب » و « الباب الضيق » .  
لا يستطيع هذا سوى الفنان \ وقد يكون فهم الفنان للحياة اعمق من فهم غيره  
لكن الطبيعة الفنية وحدها تنتج القصة والمسرحية والشعر ويكون الفهم العميق  
للحياة حينئذ اضمن لخلودها . وقد أشرنا في الفصل السابق الى اهمية المعنى لكن  
القلب في الفن يفوقه أهمية .

### ٣ - العاطفة في الفن

نحن في عصر رد فعل على الرومنطيقية العاطفية ، في عصر الرمزية والموضوعية  
الغامضة . وهو موقف يتسل لنا في مذاهب الفن العصرية كما في البحوث النقاد  
العصريين ومنهم الفيلسوف كروتشي الذي يقسم طرق التعبير الى اربع <sup>١</sup> :  
التعبير العاطفي ، التعبير الشعري ، التعبير النثري ، والتعبير العادي او العملي .  
ويرى ان التعبير العاطفي ليس من الشعر في شيء ، إذ ان ميزته التأوه والتنهد  
والمبالغة والغلو العاطفي ، وقد ازدهر عند الرومنطيقين فكان من مظاهر الخطاط  
الفن عندهم وانسياقه الى الرقة المفرطة . لكن ثار على هذا المذهب بودليروفلوبير  
ثورة عنيفة جعلتها ينكران العاطفة والقلب والذات في الشعر وينفيان منه عنصر  
الشخصية . ويزيد كروتشي قائلاً : لا يمكن للشعر ان ينقل العاطفة او يقلدها لان  
العاطفة تشويش واضطراب والفن نظام وشكل . وفي هذا يتفق كروتشي مع  
آلان الذي يرى ان الفن انضباط .

كيف نوفق اذن بين القائلين باعتبار العاطفة اهم اركان الادب <sup>٢</sup> والقائلين بنفي

(١) مقالة كروتشي في . Revue de métaphysique et de morale مجلد ٤٣ سنة

١٩٣٦ . ص ١ - ٥٣ Poésie et Littérature

(٢) اصول النقد الادبي لاجد الشايب ص ٣١ .

العاطفة من الفن ١ :

الواقع ان كروتشي يحسن التوفيق بين المذهبين، فهو يستدرك بقوله ان العاطفة هي المادة الخام او المواد الاولى التي يستمد منها الفنان ويحوّلها بواسطة الخلق الى مادة غير مادة العواطف والافكار . والفن يعدل العاطفة ويهدمها ويظهرها في شكل الخيال والتصوير - لا التأوه والنهد - ويستورها وراء برقع الابعاء والغموض .

وفي هذا المعنى ما اورده صاحب « محاولة في درس العاطفة الاستطيقية » :  
« ان الحالة التأثرية توافق التخيل وتداعي الصور . هذا اذا كان التأثر معتدلاً ومستمراً الى حين . اما التأثر الشديد فيجمّد الخيال ويجمّده . » ٢ .

هذه علاقة الفن بالعاطفة : انها مصدر له غير مباشر وانما عنصر فيه قليل الظهور بل مستتر وراء الصور والاشكال . اما الأدب العاطفي الكثير الهوس والهياج فهو أدب رخيص ضعيف الاثر والقيمة .

وما يقال في الفن والفنان يقال ايضاً في المتذوق . فالأثر الفني لا يقاس بمقدرته على إثارة العواطف وتهيجها بل الأمر بالعكس لأن وظيفته تعديل الاهواء وتلطيف العاطفة كما مر بنا في بحث وظائف الفن .

ولهذا يقول دي غرامون ليبار : « قد يحدث التأثر بصورة كلية دون ان يكون هذا التأثر لذة استطيقية . فالهياج النفسي ، اذا بلغ حدّاً ما ، قضى على اللذة . وذلك ما نراه في المسرحية السوقية التي تبالغ في عرض الفواجع والمفاجآت والرواية البوليسية وسائر الادب العنيف الخاد الذي يجعل المشاركة الشعورية أمراً لشدة التأثر . » ٣ ومن هذا النوع المهيج رقصه البطن التي لا تخلو من براعة لكنها تخلو من الفن . ومثلها مشاهد عراك الثيران والمصارعات الدامية والالعاب الخطرة

(١) مقدمة فلسفية في الفن لاسعيد عقل في « المجدية » ص ١٤ : لم يرق أثر في او عمل عظيم في حالة هياج . فالفن نتيجة الهدوء وعمل لاواع .

(٢) ص ١٣٣ من Essai sur le sentiment esthétique ( في الحاشية ) .

(٣) المصدر السابق ص ٢٩ - ١٣٠ .

ومشاهد القتل والتعذيب المسرحي . « ومن الخطأ ان تقيس الجمال بمقدرته على إثارة العواطف . »

٤ - الاتجاه في الفن

الفن في اساسه إيجاء ، اي تعبير غير صريح او غير مباشر عن فكرة او معنى ، وهو بهذا يفرض التفكير على متذوقه .

يقولون ان كل شيء مصدر إيجاء لمن يستطيع ان ينظر الى الاشياء نظرة فنية . ان الفنان والناقد والمثقف جميعهم يستطيعون ان يروا في ما حولهم ما يثير فيهم الخيال والفكر والعاطفة . لكن لا شك في ان الآثار الفنية اشد إيجاءً من غيرها لتعدد المؤثرات التي تتضمنها . قابل بين صورة شمسية لاحد المناظر الطبيعية واخرى فنية للمنظر نفسه . تجد الصورة الفنية اشد إثارة لأحلامك ومتعتك وتفكيرك وذلك لانها اشد تعقداً واكثر تعدداً في مؤثراتها ، بما اضاف اليها الفنان من شخصيته ومن نظرته المفردة .

والقديم اشد إيجاءً من الحديث بما يرافقه من ذكريات . والآثار القديمة اشد إيجاءً من الحديثة . لنذكر وقفة البحري امام إيوان كسرى المهديم ، كيف وجد في خرابته الكثيرة عزاء وسلوى عن احزانه وكيف وقف معجباً مدهوشاً امام روعة القيد فيه ، وتمثل له صورة القصر في ايام عزه « والقيان وسط المقاصير يربحن بين حوٍّ ولعس » ، فانبعثت في راسه الصور والافكار عن عظمة الفرس البائدة وفضلهم على العرب ، وصرح انه يكلف بالاشراف من اي جنس كانوا .

غير اننا نجد الشعر الحديث عموماً اشد إيجاءً من القديم ، لان فيه من تعدد المؤثرات ما يعوضه من روعة القيد وجلاله . ذلك لانه اشد استلهاماً منه للفنون الاخرى من موسيقى وتصور ونحت واقترب الى الغموض واكثر استئثاراً بالنظريات السيكولوجيا الحديثة .

كان الشعر الكلاسيكي يمتاز بالوضوح ويؤثر التعبير المجرد القليل الصور ، الذي يحاطب الفكر مباشرة وقلماً يثير الخيال . ثم جاء الرمنطقيون فبدأوا في تاريخ



الشعر عهداً جديداً لانهم اكثر ا فيه من التصور والتلوين ، متأثرين بالنهضة الفنية وبانتشار المتاحف التي نشرت كنوز الماضي من شرقية وغربية .

كان برناردن دوسان بيبير اول من صور بالالفاظ . اما شابويريان فاهتم بموسيقى العبارة التي توحى الحالة النفسية . وعند فكتور هوغو قصائد تقلد الاوركسترا في نشاطها وايقاعها .

ولكن استخدام الصور والموسيقى اللفظية كوسائل للإيجاء بلغ ذروته عند الرمزيين . هؤلاء بالغوا في استعمال الصور ، الصور الغامضة المثيرة ، المضطربة كصور الحلم او المنتزعة من عالم اللاوعي وما تحت الوعي .

ونقلوا الصورة من معناها الاصلي الى معنى جديد فكان عندهم الحلم الازرق ، والعطر الناعم كبشرة الطفل ، والنزاع الابيض ، وسفونيا الالوان ، والحديقة التي تضج بالازهار ، والنور الجريح .

صنعوا الشعر للقراءة ، للتفكير ، لا للخطابة او الالقاء . وارادوه انتاجاً متأسكاً صلباً غير قابل التحليل ، يعبر عن معناه لا بالالفاظ بل بما يتركه في نفس القارئ من تأثير اجمالي .

وجعلوا للاصوات معاني يستغنى بها عن فهم الالفاظ . فالايات التالية تسمعنا باصواتها الممتدة جهشة البكاء وانين الألم .

Les sanglots longs  
Des violons  
De l'automne  
Blessent mon cœur  
D'une langueur — Monotone

وقد جعل « ريمبو » لونا لكل من الصوتيات الخمس فالكسرة عنده تعني الاحمرار والثوة والغضب ، والفتحة السواد ، والضمة الزرقة النخ .

لكن توالي الكسرات في الشعر يشير بالارجح الى الانكسار والحزن .

لنلاحظ البيت التالي لعمر بن ابي ربيعة :

« هنيئاً لأهل العامرية نشرها اللذيذ وريابها التي اتدكر »

هنا تعدد الكسرات في الشطر الاول تألف مع تعدد الهاءات وباقي الحروف

المهموسة ، مما يعطي البيت جواً من حسرة الذكري وتنهّد الألم .  
- ولا نعدم في شعرنا القديم آياتاً يوحى معناها بالرنّة والاصوات . فمن الآيات  
التي يوحى لفظها معناها قول البحّري :

يقضضُ عصلاً في استنها الردى كقضضةٍ المقرور ارعده البود  
وفي قوله :

وأقلمتُ عنه وهو منعه لهرود!

نتخيل في تكرّر الفاء صورة الذلّ والحقارة التي أمسى بها الذئب الصريع .  
ومن ذلك قصيدة المتنبي في هجاء كافور :

اني نزلت بكذابين ضيفهمُ عن القرى وعن الترحال مردودُ  
فهي مجروفها واصواتها ونخشونة الفاظها وطول مقاطعها شديدة الدلالة على معاني  
التهمك والغيظ :

نامت نواظيرُ مصر عن ثعالها فقد بشمن وما تفتى العناقيدُ  
... وأن ذا الاسود المثقوب مشفرة تطيعه ذي العضاريط الرعايد !

وبكلمة عامة يمكننا القول انه كلما ازداد الفن غوصاً زادت فيه قوة الإيجاء لهذا  
كانت الموسيقى إيجاء صرفاً لانها لا تقول شيئاً بل توحى الى السامع شعائر مختلفة  
والرمزيون حين قرنوا الشعر بالموسيقى ارادوه إيجاء صرفاً وجعلوا الغموض اهم  
ميزاته .

وفيما يلي نجمل اهم وسائل الإيجاء في الأدب :

الألفاظ والعبارات الشعبية ، الشائعة في الاغاني والقصص الشعبية ، التي تثير  
في السامع روح المرح وتبعث فيه الذكريات والشعور القومي ، والألفاظ القديمة  
التاريخية التي تستحضر اجداد الماضي وعظمة الغابرين : اثينا ، رومه ، بغداد ،  
زردشت ، كليوباتره ، قيصر . ومثلها الألفاظ الميثولوجية : الاولمب ، مينرفا ،  
البرناس ، ادونيس وعشتاروت ، والألفاظ التي توحى صور الجلال : الموت  
والعدم ، والظلام ، والنور ، والجنة ، والصحراء ، والفلك ، والملا الأعلى ، والجن ،  
وسدرة المنتهى ونحو ذلك .

✓ والالفاظ التي يشبه لفظها معناها : ذات الاصوات الممتدة التي توحى الطول والسعة ، والقصيرة التي توحى الخفة والسرعة ، وتلك التي باصواتها تعبر عن القوة والنشاط ، الهدوء او الحشية والاضطراب ، الالم والعياء او النعومة والترف . وقد اشتهر شعر ادغار آلان بو بقوة الابعاء اللفظي ١ .

✓ والابعاء يكون احياناً ، في غير الالفاظ المفردة ، في الصور التي يشوبها الغموض والتي ترافقها مواكب الذكريات والمؤلفات مثل دقة النوافيس ورنه الحلجبال وشيم العرار والوقوف على الاطلال .

وبين الفنون الادبية يمتاز الشعر بقوة الابعاء وقد تقدم فيه الكلام . وتجاربه في ذلك ايضاً القصة والمسرحية .

(وفي القصة الفنية تعدد وجوه الابعاء) ، وقد كثر شيوعها في العصر الحديث بشيوع الفن الغامض المثير الفكر ، لا سيما ما كان منها معتمداً على التحليل النفساني .

القصة تمثل الواقع في قالب قصصي وتقدم العبرة بصورة غير مباشرة ، تعرض

الماضي بقالب فني مستمد من خيال المؤلف ، او تتخيل المستقبل والمثالي والعجيب والفاثق الطبيعية . تصف الاشخاص وصفاً غير مباشر اي انها تعرفهم الى

الفاريء بواسطة اقوالهم وافعالهم . توحى بما تتضمنه من رمز ومعنى بعيد . ومن هذا النوع بعض قصص اوسكار وايلد (صورة دوريان غراي ، المارد الاناثي ، الوردة والعصفور) وبما تحركه من اعجاب باباطالها وشغف ببعض الاشخاص ومقت لغيرهم ، وبما تثيره من حيرة وفضول وتسائل امام مشكلة تعرضها وقضية تبسطها . وقد يعرض لك النثر القضية نفسها بشكل واضح يثير فكرك لكنه لا يهز اعماق شعورك بعنصر الرائع والجليل او المثير الشفقة ، او العجيب المدهش . ولا يدغدغ احساسك بالمضحك والمبكي ، بالمهيج والمؤثر ، ولا يترك لك لذة الاكتشاف الذاتي بعنصر الغموض ، ولا يحرك خيالك بالصور الحية الغريبة وبالجو الفني الذي يغلف الاشخاص والاشياء .

ل وربما كانت المسرحية اشد الانواع الادبية ابعاء ، وذلك لانها اكثر الجميع

(١) راجع مثلاً قصيدتي « الاجراس » و « اولالوم » لهذا الشاعر .

تقيداً بالزمن ، فعليها ان تعرض وقائعها في مدة محدودة تتراوح بين ساعة وثلاث ساعات . وهي لهذا تنتخب من الحوادث والمشاهد والاقوال اشدها إيجاء وتأثيراً . تكتفي بالإشارة الى الحوادث التي لا يمكن عرضها وتستغني عن المقدمة وعن كل تفصيل تافه او عظة باردة ، وتعتمد الحوار الموجز ، وتؤثر الغموض على الوضوح ، وتستخدم الجو والديكور والحركة والسكون والصوت والخطوط والهيئة والإشارة كوسائل إضافية للتعبير . وبذلك تجمع ما في التصوير والرقص والشعر والنثر من وسائل إيجائية .

## الشعر

يهمنا البحث في استطيعي الشعر بصورة خاصة لانه اهم الفنون الادبية التي عرفها العرب او لانه الوحيد الذي عرفوه بين الفنون الادبية الرفيعة . اما النثر فلا يرتفع الى مصاف الفنون الجميلة الا في احوال قليلة ، حين يكون نثراً شعرياً او شعراً منشوراً . واما الفنون النثرية التي تجاوي الشعر في قوة الخلق والعبقرية اعني المسرحية والقصة بانواعها — فان العرب جهلوا احدهما جهلاً تاماً وعرفوا الاخرى بمقدار ضئيل .

الشعر في اوسط تحديد له كلام موزون مقفى . لكن هذا التحديد لا يتناول سوى الظاهر فقط . لأن الشعر شيء فوق الكلام والوزن والقافية . وخلاصة ما نستنتجه من اجاث النقاد الحدثن ان الشعر نقض النثر بخالفه في كل شيء . فالشعر فن قديم والنثر فن حديث لا يشبه الشعر في شيء سوى ان اداة التوصيل في كليهما هي الكلمة .

✓ الشعر عند الحدثن إلهام وهو وليد اللاوعي . ببر النثر تفكير وليد الوعي .  
يقول كروتشي : « عالم الشعر مخلو من التفكير والنقد والفلسفة فهو عالم الخيال المطلق بينا الفكر والفلسفة عالمها الواقع والحقيقة . والفلسفة تقتل الشعر . » <sup>١</sup> وقد لمأني في الشعر لمحات فلسفية وحقائق وائمة ولكنها هناك في قالب فني ، ولا تأتي كما في الفلسفة عن طريق الفكر والقياس بل عن طريق البداهة والالهام . وفي هذا يقول آلان : كانت الفنون اولى الافكار ، والآداب تضمنت سر العلوم ، شعر بانها تعبر عن حقائق ملهمة لا تحتاج الى ادلة <sup>٢</sup> .

B. Croce, La Poésie et la littérature, Revue de métaphysique et de (١)

morale. مجلد ٤٣ سنة ١٩٣٦ المقالة الاولى ص ١-٥٣

(٢) ص ١٠٦ من Alain, Vingt Leçons sur les beaux-arts

الشعر يستمد فونه من الالفاظ المفردة التي نلت النظر بغيرانها او رننها الموسيقية ، اما النثر ففونه في الالفاظ مجتمعة لا منفردة . وقد يعتمد بعض النثرين على سحر الالفاظ ، لكن الكاتب الكبير هو الذي يحدث تأثيراً قوياً بكلمات ، عادة حسنة الرفض والنسيق .

✓ الشعر يخضع لقانون الزمن : الوزن او قياس الوقت . لهذا يجب ان يُسمع و يُنشد ، اما النثر فله ان يقرأ لانه ينفر من الوزن والعدد . « و كأنما الكاتب يكتب لنفسه بينما الشاعر يكتب للجماعة ويميل الى اثاره الاعجاب »<sup>١</sup> .

الشعر احد الفنون الجميلة بمعنى ان قيمته ذاتية وتعبيره لذاته بقطع النظر عن فائدته العملية ، بخلاف النثر الذي يرمي الى اصال المعرفة او بسط الحقائق وندوينها وحفظها .

والشعر يشارك الفنون الجميلة جميعها في ميزات علمية : في قوة الالحاء والابتكار الشخصي . ويشارك بعضها كالموسيقى والتصوير في ميزات خاصة نعزها في ما يلي :

١ - الشعر هو في الدرجة الاولى موسيقى ، يشبهها في الوزن وانسجام الاصوات و تجميعها بصورة منسقة من طويل وقصير ، ضعف وقوي ، لكن وقفات القصيدة لا يضبطها العدد بالدقة التي تنضبط بها وقفات الموسيقى . والتعبير الموسيقي أصفى من تعبیر الشعر لأن الاصوات اقرب الى النفس من الالفاظ واوفى تعبيراً لكنه تعبير غير محدود ولا مقيد بل يفهمه كل سامع على طريقته . بينما تعبير الشعر اقرب الى الوضوح والتحديد لانه مضبوط بمعاني الالفاظ .

✓ الشعر موسيقى ايضا في قافيته . هذا الصدى الذي يتردد بصورة قياسية فينتظره السامع ويستعد له الفم والجسم . وهو ايضا موسيقى في انسجام

(١) ص ٣٠٧ - ٣١٠ Alains , Système des beaux arts

(٢) انسجام الاصوات اي تألفها عند التلفظ . والاصوات المتألفة في الموسيقى هي المتعاقبة والمتعاقبة والمتضادة ، وتميزها الاذن الموسيقية بسهولة . والحروف المتألفة في اللغة هي التي يسهل التلفظ بها معاً او هي التي تتباعد مخارج حروفها . فالعين والحاء حرفان متنافران اذا جمعا وذلك لتقارب مخارج حروفهما .

الاصوات وإيقاعها وسهولة جريها على اللسان. وهو اخو الموسيقى  
 بمعنى انها نشأ معاً بعد الرقص فكان الغناء اتحاد الموسيقى والشعر. والشعر الغنائي  
 يشبه الموسيقى في التكرار وترجيع القرار الذي يزيد المعنى قوة ويجذب انتباه  
 السامع الى الموضوع الرئيسي. لهذا لا يجوز التكرار الا في ما يحسن تكراره.  
 لكن الشعر يزيد جمالاً بالتمركز والابجاز بينما الموسيقى تقوى بالاتساع والامتداد.  
 والشعر يشبه الموسيقى في دلالة الاصوات على المعاني بحيث ان السامع يفهم  
 المعنى من الرنة والوقع وان هو لم يفهم الالفاظ تمام الفهم. ألا نحس بحركة  
 الجواد في قول امرئ القيس :

كجلمود صخر حطه السيل من عل !  
 كجلمود صخر حطه السيل من عل !

وفي الابيات التالية لألبير سامان ، نسمع في كل منها زفرة متكررة ورجاءً  
 صارخاً يتردد تبعاً في المقاطع الطويلة الرنانة التي تعقبها اصداً كأصداً النواقيس :

Oh ! s'en aller sans violence !  
 S'évanouir sans qu'on y pense ,  
 D'une suprême défaillance !  
 Silence ! Silence ! Silence !

وللموسيقى - كما للصور - أهمية كبرى عند الرمزيين . فالشعر عندهم صور  
 موسيقية لها قوة الموسيقى التعبيرية وتأثيرها ، مع ان بعض الشعر الرمزي حرّاً لا  
 يتقيد بوزن . ومن هنا نرى ان الشعر لا ينفصل عن الموسيقى والتكرار المتسق  
 وان هو انفصل عن الوزن .

٢ - والشعر ايضاً تصوير . صور نظرية وسمعية وشمية ولمسية وذوقية ومتحركة  
 يستمد قوته من التصوير المحسوس في جميع أشكاله وينفرد من المجرّدات ويرتاح الى  
 التشبيه والاستعارة والتمثيل والحركة وما يرافق ذلك من تخطيط وتلوين ، ومادته  
 المعاني المحسوسة التي تنبض بالحركة والحياة :

وتشرب أساري القطا الكدر بعدما سرت قريباً أحناؤها تتصلصل -  
 فقد وصف الشاعر لون القطا وحركتها واسمعا صوت اجوافها اليابسة من  
 العطش .

وفي وصف امرئ القيس المشهور للجواد يصور الشكل والحركة بدقة عجيبة  
وكأنه يسمعك تدهور الصخر يقذفه السيل من اعالي الجبل .  
وله ايضاً :

يغط غطيظ البكر شدّ خنقه ليقتلني ، والمرء ليس بقتال  
أيقتلني والمشرقي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب اغوال  
فقد بالغ في تمثيل الحركة والصوت واللون .

ومثل ذلك قول ابن المعلوط وفيه طرفة التصوير :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومستح بالاركان من هو ماسح  
اخذنا باطراف الاحاديث بيننا وسالت باعناق المطي الاباطح  
والتصوير في البيت الثاني .

✓ وفي القرآن يكثر التصوير الشعري : « اذا ألقوا فيها سمعوا لها شهيقاً وهي  
تفور . » (سورة الملك . في وصف نار الجحيم) « والصبح اذا تنفس » (سورة  
النكوير) « ولا تصعر خدك للناس ولا تمش في الارض مرحاً . » (سورة لقمان)  
✓ وخير التصوير ما أمعن في وصف الجزئيات كما نجد في شعر ابن الرومي . وما  
تضمن صوراً متتابعة متأسكة كما في وصف البحاري :

عوى ثم أقعى فار تجزت فهبته فاقبل مثل البرق يتبعه الرعد  
فأوجرت خرقاء تحسب ريشها على كوكب ينقض والليل مسود  
فما ازداد الا جرأة وصرامة وايقت ان الأمر منه هو الجد  
فاتبعها اخرى فأضلت نصلها بحيث يكون اللب والرعب والحقد

✓ أما الرمزيون فقد بالغوا في مبدأ التصوير الشعري حتى جعلوه رموزاً . وليست  
✓ صورهم تشابه واستعارات بل هي صور تعبر عن المعنى « كما تعبر الزهرة عن  
الشجرة التي انحدرت منها من غير ان تشبهها » ، صور الاغراب والشذوذ . وصور  
بودلير « صاحبة هائجة تجسم الشعائر وتريدها حدة وارهافاً وتمول الاحساس . تون  
فيها الاصوات وتتكلم الالوان والعطور . ولا تخلو من فكرة وهي في مجموعها  
تهز القارئ هزاً عنيفاً وتوحي اليه بسهولة احساس الشاعر وتصوره وافكاره . »



والتصوير الانطباعي يصور الاشياء بواسطة الوانها واصواتها واشكالها وروائحها الفطرية .  
والفنان يبرز منها ما ينقله اليه الحس الفطري الحشن وينقل احساسه غير متقيد بالاصل .  
والفن الشرقي عموماً معروف بنزعة التصويرية وقد استوحاه هوغو في «شوقياته»  
الغزيرة الصور والالوان ، التي «ظهرت فيها اوزان تشبه اهتزاز جسم نسائي وهدير  
العاصفة وعدو الحيل الجاحدة .»

وقد تزعم هوغو نفسه مذهب الشعر التصويري . واتباع هذا المذهب هم الذين  
فتنهم خصب الصور الشرقية والوانها وانتثارها اشكلاً وزخارف عربية ذات  
تعاريج وتزاويق فأنشأوا الشعر الملون الذي جمع الوان قوس السحاب وذنب  
الطاووس وارادوا شعرهم فناً للفن وقال احدهم دي بانفيل :

لنضع شعراً للاشياء - للذة .

لنغنِّ ، لنقصَّ قصص شهر زاد !

هؤلاء اتباع مذهب الحس والتصوير واسلاف الرمزيين !

٣ - والشعر كباقي الفنون يمتاز بقوة الابداء وهو ما يتضمنه من معنى خفي  
الى جانب المعنى الظاهر . فالأبيات الشعرية جو كمال الوحدة الفنية ، ولغتها معنى  
خاص كالقطعة الموسيقية .

والابداء ميزة الفنون جميعاً : انما تثير الحلم وتترك لمتذوقها مجال التفكير  
والاستنتاج . لهذا يستقبح بعض الشعر التعليمي لانه يقول لك ما يجب ان تستنتج  
بنفسك . كذلك القصة التي تقول لك مغزاها والشعر الذي ينتهي باستنتاج او عظة  
ملفوظة غير مبرقة . ويستحسن التصوير الحديث لانه يهمل التفاصيل في الخطوط  
والظلال ويتوكأ لمشاهد مجال التفكير وايجاد الباقي .

الشعر الحسن هو الذي لا تمثّل قراءته ثانياً وثالثاً لاننا في كل مرة نستجلي فيه  
معاني جديدة لم تظهر لنا في المرة الاولى . لهذا كان الشعر موجزاً قليل الكلام .  
« يستحضر الاشياء استحضاراً ولا يسمح باطالة النظر في صوره وانما نلمحها لمحا  
ونتخيل الباقي الذي لا نراه »<sup>١</sup> . « ومن محاسن الفن انه لا يمكن فهمه فهماً تاماً

وانه لا يخلو من حيرة وغموض وكان الاثر الفني دائماً النمو كلما أطلنا فيه النظر .<sup>١</sup>  
وهذا يشبه قول الشاعر العربي :

يزيدك وجهه حسناً إذا ما زدته نظراً

يقول الباحث آلان : « في كل الفنون لغة مطلقة خفية . في الشعر مثلاً معانٍ يضيق النثر عن شرحها ، وشيء من التعبير المبهم الذي يفهمه الانسان بحسه لا بعقله . كذلك الموسيقى يحسها الانسان دون ان يستطيع شرحها ويستمتع بها ويترنح على وقعها وهو لا يفهم تماماً ماذا تعني . »

قال المتنبي واصفاً الاسد :

يطأ الثرى متوقفاً من تبهه  
ويرد عفرتة الى يافوخه  
فكأنه آس يجسّ عليه  
حتى يصير لرأسه اكليلاً

إنك اذا قرأت البيتين لا تتمثل فقط سير الاسد وحر كته بل تشعر بوطأته المتمهلة التي تجمع بين الخفة والجلال تحسها في وزن البيت وطول المقاطع وانسجام الالفاظ .  
وفي قوله :

اسد يرى عضويه فيك كليها  
هنا تلمس القوة لمساً في الشطر الثاني .

وفي قصيدة ابن الرومي في وحيد المغنية تقرأ في الظاهر وصفاً لوحيده حين الغناء وشدة تأثير صوتها في الحضور وفي الشاعر خصوصاً ، لكن معناها الباطن هو مديب تحسه في هذا النغم المريض الذي يسيطر على القصيد من أولها الى آخرها وفي هذا الوزن الخفيف المتقطع ، وفي القافية التي تنخفض وتمتد فتوحى معنى التهنيد والانكسار وتنتهي بزرقة قصيرة في الدال المضمومة .  
ومن ذلك قول جرير متغزلاً :

ان الذين غدوا يلبك غادروا وشلاً بعينك ما يزال معينا

غيّض من عبراتهم وقلن لي ماذا لقيت من الهوى ولقينا ؟  
ففي عجز البيت الثاني من الغموض ما يثير شتى التخيلات لكنه غموض شديد

(١) ص ٦٦-٦٧ من Criticism in America ( New York, 1924 )

الدلالة على معاني الحسرة واليأس .

يقول لالو : الشعر في جوهره ايجاء ومصادر الایحاء فيه :

أ - عناصر الاتساق أو التكرار الموزون والموسيقى والوزن والحركة .

ب - مواكب المؤلفات الفكرية أو تداعي الافكار وماتثيره الصورة الواحدة من صور وعواطف وافكار اخرى وما يضيفه القارئ او السامع من نفسيته الى الشعر الذي يتذوقه .

ج - ومن ميزات الشعر الایجاز والصعوبة والغموض وهي من مصادر الایحاء فيه . اما ايجازه فممنشأه تقيده بالوزن واستغناؤه عن الروابط لتقطعه احياناً ولكونه يشبه الزفرات المتقطعة اذا كان عاطفياً واللمحات المتتابعة اذا كان تصويرياً .

ومن محاسن الایجاز غزلية شوقي التي مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء ...

فالكلام فيها اقل من المعاني والخيال واسع غير محدود . ومن ابياتها الممتازة

بالایجاز والغموض :

إن رأني قبل عني كأن لم تك بيني وبينها أشياء

يوم كنا ولا تسأل كيف كنا تتساقى من الهوى ما نشاء

جاذبتني ثوبي العصي وقالت : « انتم الناس ايها الشعراء ! »

اما الصعوبة في الشعر فبصدرها ايجازه وما قد يتضمنه من تعريض وتلميح .

ومن ذلك عجز الكلام عن استيعاب المعنى بأسره أو غرابة المعنى ورغبة الشاعر في الغموض وإثارة الفكر .

والصعوبة في الشعر امر معروف ، لهذا وجد شرّاح الشعر منذ قديم العصور

ولهذا قالوا « المعنى في قلب الشاعر » عندما عثروا بيت يُعجز الشرّاح وقد

يُعجز الشاعر نفسه . وقالوا ايضاً : « القول السهل يستتبع فكرة حقيرة . »

وعابوا على ابي العتاهية سهولته وادهشتهم صعوبة المتنبي :

Lalo, Introduction à l'esthétique, Ch. La beauté anesthétique de la nature.

(٩)

✓ ه - والشعر يختلف عن النثر في ألفاظه من حيث معناها ومبناها وورنتها  
✓ الموسيقية فالفاظ الشعر أميل الى الاغراب والطرافة وأبعد عن الابتذال من  
ألفاظ النثر ، وهذا لا يعني التوعر ولا الوحشية بل ان يكون ذلك مع حسن وقع  
وسلامة ذوق . والالفاظ الشعرية تثير الخيال فهي اكثر ايجاء من ألفاظ النثر .  
فلقطة « سجا » في قول شوقي :

سجا الليل حتى هاج بي الشعر والهوى  
لقطة شعرية لا تجارها لقطة اخرى في هذا المقام .  
ولنذكر البيت المشهور :

تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار  
فهو يستمد أكثر جماله من الالفاظ الشعرية نظير « شميم » بدلاً من « شم »  
و « عرار » من اشجار الصحراء و « نجد » من جبال الجزيرة ومواطن الالهام ، ثم  
ترديد لقطة « عرار » وذكر العشية وهي ساعة الاحلام من ساعات النهار . ان  
الالفاظ هنا تجمع بين الموسيقى والغرابه والايحاء لكن حسن البيت لا يقتصر على  
الالفاظ ومعانيها المفردة بل فيه من إثارة الخواس في قوله « تمتع من شميم عرار نجد »  
وفيه من معاني الزوال وانتهاج اللذة العابرة ما يضفي عليه ثوباً من الجلال المعنوي .  
والفاظ الشعر كثيراً ما تعبر عن معانيها بالونة والوقع ، ولهذا تكثر في الشعر  
الاوزان الرباعية ذات المقاطع الطويلة التي توحى معانيها نظير « رفرف » « هلهل » ،  
« هزهن » ، « اعشوشب » ، « خضوضر » ، « رفرق » .

والفاظ الشعر - فضلاً عن طرافتها وقوة ايجائها - اشد موسيقية وانسجاماً من  
الفاظ النثر ، وهذا امر لا يحناج الى دليل فالشعر العربي يزخر بالالفاظ الشعرية التي  
تجمع الميزات الثلاث . فمنها ذات الموسيقى القوية التي تذكرنا بجيش زاحف ، ومن  
هذا النوع الفاظ ابي تمام والمتنبي وابن هاني في الوصف الحماسي والمديح . ومنها ذات  
الموسيقى الناعمة كالمياه الجارية ، ومن هذا النوع الفاظ البحري في غزله ووصفه ،  
والفاظ ابي نواس في خمرياته .

على ان هذه الصفات ليست شروطاً لازمة في الفاظ الشعر وقد يبلغ الشعر

## ٦ العاطفة في الشعر

تعوّد الناس أن يروا في الشعر مظهراً لثورة العواطف وهياج المشاعر، قيل : « ولهذا استتقت لفظة الشعر من الشعور » وجاء في تحديد الشعر : « فيضان المشاعر القوية من تلقاء ذاتها »<sup>١</sup> . ونزى للعاطفة مقاماً رفيعاً في الشعر العربي لأن معظمه غنائي يتناول الفخر والثناء والحماسة والغزل والمديح والهجاء وما أشبه ذلك من مواضيع ذاتية .

وقد لعبت العاطفة في أوروبا دوراً هاماً في عهد الرومنطيقين فسداد في أدبهم العنصر الذاتي . وحفل شعر كثيرين منهم بالبكاء ومظاهر الرقة المفرطة . وحدث هذا المذهب رد فعل في عهد شعراء الرمز والبرناس فقام بودليز وفلوبير بمحملتها على العاطفة والقلب ونادى اتباعها بنفيها من الشعر .

لكن خلاصة الابحاث الرصينة في الموضوع تقودنا الى الاستنتاجات التالية .

١ - ليس من الدقة في شيء أن نسمي الشعر عاطفة أو شعوراً لأن العاطفة لا تلعب في الشعر الا دوراً جزئياً أي أنها مصدر له غير مباشر ، حين تحرك في الشاعر ينابيع الالهام ، وهذه الحركة الداخلية بعد اختتام تنتج شعراً .

٢ - والغالب أن لا يصدر الاثر الفني عن حالة هياج بل أن العاطفة بعد سكونها تبلورها تستحيل في الشاعر شعراً . وقد سبق أن قلنا أن الفن الهائج أو المتطرف في الرقة والبيكاء أو الحدة هو فن رخيص . والعاطفة الغزيرة تعقد اللسان وتجمد القريحة . والناس عموماً يجيش نفوسهم بالعواطف ولكن ليس منهم من ينتج فنا الا الفنان . بل إن الفن قد يكون أكثر اتئافاً مع الطبائع الساكنة لأن العمل الفني يستدعي انقباضاً وجلداً وصبراً طويلاً .

٣ - والعاطفة حين وجودها في الشعر تكون غالباً في صورة إيجابية غير بارزة ، ينم عنها اللفظ والنغم وتشف عنها الصورة . لننظر في قول يشار :

بعثنا لهم موت الفجاءة ، اننا بنو الموت ، خفاق علينا سبائبه !  
فراحوا فريق في الاسار ومثله قتيل ، ومثل لاذ بالبحر هاربه !  
اذا الملك الجبار صعر خده مشينا اليه بالسيوف نعاتبه !  
هنا ابيات تنضح بعاطفة الفخر . لكنها عاطفة متجسدة في جزالة اللفظ وقوة  
الوزن وفيخامته وروعة الصور في قوتها وحركتها المتتابعة .  
ومن نوعها قول البارودي في موقف حماسة :

اذا استل منا سيد غرب سيفه تفزعت الافلاك والتفت الدهر !  
فانظر هنا ايضاً الى غرابة الصورة وجزالة اللفظ .

٤ - قد نخلو الشعر من العاطفة ويبقى مع ذلك من الشعر الرفيع . ومن هذا  
النوع الشعر الموضوعي ، شعر النحت والتصوير الذي يبرز فيه توفيل غوتيه  
واتباعه من البرناسيين . وشعر البحري لا يستهويك بما فيه من عاطفة او فكرة بل  
بالنحت والتصوير ورشاقة اللفظ وحسن النعم .

## ٧ . الفكرة

٢ نعني بالفكرة كل معنى يتضمنه الشعر سواء كان حكمة ام صورة ام عاطفة .  
بعضهم يخصص اللفظة فيقصد بها عظة او حكمة او مثلاً اعلى او اكتشافاً روحياً  
او اختباراً طريفاً .

والشعر قد يتضمن حكمة او عظة او خطرة فلسفية او لا يتضمن من ذلك  
شيئاً . ولكن لا بد له من ان يتضمن فكرة او افكاراً بين طريقة وغير طريقة .  
اي لا بد له من المعنى المطلق .

لنأخذ معلقة امرئ القيس المشهورة فهي معرض عواطف وصور خاصة بالشاعر  
وبيئته وليس هناك عظة او رأي او حكمة مهيمنة على القصيدة ، وبعبارة  
قصيدة « البحيرة » للامرتين فانها فوق ما تتضمنه من نغم حزين وعاطفة مهيمنة  
وتصوير رائع حافلة بروح التأمل الفلسفي في سرعة الغناء وركض الزمن الذي

لا نستطيع إيقافه . لماذا لا يقف الزمن ؟ الا يستطيع ان يذكر التمساء وينسى  
الهانئين ؟ ولكن ... رغم توسلاتنا يهرب الزمن وينهب اوقات الهناء ويفني البشر  
فيذهبون وتبقى الطبيعة لتحفظ الذكريات في قلبها المغلق .

وقد تكون الفكرة في الشعر خطرات فلسفية وحكما ظاهرة مبعثرة بين الاجزاء  
كما في شعر المتنبي . او تكون فكرة مقنعة وراء الصور يستنتجها القارىء بعد  
تفكير ، لئلاخذ قصيدة « المجدلية » لسعيد عقل فهي شبه لوحات او قطع من الفن  
التصويري تتعاقب متسلسلة في الفاظ عذبة موسيقية الجرس ، فتلفت النظر بما فيها من  
تصوير طريف بارز الخطوط والالوان . وهي فوق هذا تثير التفكير بما تعرضه من  
معان وصور : مفاتن المجدلية ومفاتن حياتها وجمالها الذي تسكبته قربانا على مذبح  
اللذة ثم نواحي العظمة في المسيح الشاعر الاله الذي فتننت به المجدلية وباحت له بحبها  
بوحا يشبه الصلاة فاذا هو « سقاء تتسامى ووجهة تتعالى » واذا بهذا الحب يحولها من  
شخص الى آخر ، من اباحية الى متصوفة . فالفكرة هنا قليلة الوضوح تستتر وراء  
الصور .

لكن الشعر في جميع انواعه ، حتى التأمل منه ، « يميل عن التعليل والتحليل  
والحكم فيه لا تاتي الا للحات » ١ بطريقة التصوير والتمثيل ، كما في قصيدة « النسر »  
لأبي ريشه ، او ابياتا جامعة في اماكن متباعدة من القصيدة كما في قصائد المتنبي . اما  
الشعر الذي تنعقد فيه الحكم صفوفا متراصة كبعض شعر زهير فليس الا مجموعة  
حكم في قالب منظوم ، لانه آراء مفككة لا يربطها رابط . كذلك الشعر التعليمي  
فكرة موضوعة في قالب شعري وهو اقرب الى النثر لان المقصود فيه هو الفكرة  
التي اوجدها . وليست قيسة الشعر بما يتضمنه من حقائق بل بطريقة عرضها . وحقائق  
الشعر تتبع مزاج الشاعر فقد تمنع في الاغراب او الغلو والابتعاد عن الواقع وتهمل  
الدقة وتضرب بالعلم عرض الحائط .

٨ . الموضوع

يرتاج الشعر الى المواضيع الجليلة . وكان عند اليونان ينحصر في الملاحم والتراجيديات

(١) ص ٩٢ من Alain, Système des beaux arts

وكلتاها من فنون الجلال . اما الشعر الغنائي فقرنوه بالموسيقى ولم يحسبوه شعراً . .  
يقول « آلان » : « إن الجلال يدخل في الجمال او هو جزء منه . واول صفات  
الجمال ليست اثاره الاستحسان بل لفت النظر بمظهرين : قوة الطبيعة وقوة الفكر  
الانساني »<sup>١</sup> . والقوة من مظاهر الجلال . وعلى هذا يكون رأيه ان كل جميل  
لا يخلو من جلال . ومثل هذا الرأي ينسب الى ارسطو : لا جمال بدون مقدار  
من الجلال<sup>٢</sup> . كذلك لونغينوس يشير الى جلال الموضوع ويجعله من شروط  
الكتابة الرفيعة<sup>٣</sup> .

كانت الحرب عند القدماء اول مواضيع الشعر ومنها الملاحم ، ثم كان شعر الرثاء  
والحكمة والتأمل . وكان من مواضيع الشعر الثابتة : العمر والهرم والتغير والفناء  
والذكرى والخراب والموت وامثالها من المواضيع الجليلة .

وما يقوله ايضاً آلان في الموضوع : اما اللغة التي تصلح للتعبير عن المصاب فهي  
الشعر . . . البطولة نعمة كل شعر وليس في العالم شعر هزل او مزاح . ان موضوع  
كل شعر هو الزمن وما لا يقبل التعويض كما في شعر المرابي والتأمل<sup>٤</sup> .

وقد تقيد الكلاسيكيون بقواعد اليونان وطرقهم ، فمواضيع التراجيديا عندهم  
تاريخية تتميز بالجلال ، اما الشعر التعليمي كشعر بوالو وشعر الامثال كالذي اتى به  
لافونتين فلا يعد من الشعر الحقيقي في شيء .

لكن الرومنطقيين ثاروا على المواضيع الكلاسيكية فتوسع شعراؤهم في الموضوع  
واستكثروا من الشعر الغنائي ، وبخلاف الكلاسيكيين افاضوا في وصف الشعور  
وعمدوا الى المواضيع الحقةرة والطبقات الوضيعة فوصفوا دقائق احوالها ومظاهر  
شقائها وحقارتها . لكن شعرهم رغم اغراقه في العاطفة لا يخلو افضله من جلال وزوغة  
كما نرى في شعر لامرتين وهوغو الذي اصطبغ بروعة الدين اوجلال العاطفة والتصوير .

(١) فصل « البناء » Alain, Vingt Leçons sur les beaux arts

(٢) ص ٩١ من Puffer, The Psychology of Beauty

(٣) ص ١١ - ١٣ من Heun. Longinus and English Criticism,

(٤) ص ٩٦ - ٩٨ من Alain, Vingt Leçons sur les beaux arts



أما الحديثون أمثال كروتشي ، الذين يبالغون في التفريق بين النثر والشعر ، فيرون أن الشعر إنما يتجرد من العناصر النثرية بابتعاده عن مواضيع مملكة النثر :

الهماس والفصاحة الخطابية ، الهزل والتسليية ، التعليم ١ .

كل هذا لا يعني أن الشعر يتقيد بمواضيع خاصة قرب موضوع حقير في الظاهر كفراشة أو زهرة أو عصفور أو نقطة ماء ألهم روائع الشعر . والشاعر الكبير يستخرج الفن من أي موضوع كان . ولعل الأصح أن نقول أن الجليل في الشعر ليس موضوعه بل نفحته الشعرية وروعته الفنية . ولهذا يقول « كنت » : « الجلال في نفوسنا لا في الطبيعة » ٢ . أو أن الجلال في الشاعر وشعره لا في موضوعه .

## كلمة في « الشعر الصافي »

لعل أهم ما جاء به نقاد الفن في العصر الحاضر نظريتان : الأولى نظرية « الفن للفن » أو حرية الفن من قيود الفكرة والغاية والقانون الاخلاقي، وتكاد تسيطر على الفن العصري وقد بحثناها في فصل مضى بالتأني نظرية « الشعر الصافي » وهي التي ترفع الشعر فوق القواعد والقوانين واساليب النقد المتعارفة التي جهد في جمعها النقاد منذ أقدم العصور .

« ليس الشعر شعراً لما فيه من صور حية وافكار وعواطف ثم إيهام وشيء فائق الوصف . لكنه شعر أولاً لأنه يتضمن شيئاً فائق الوصف . ثم لما فيه من صور وافكار وعواطف مرتبطة بهذا الشيء ارتباطاً وثيقاً . »<sup>١</sup>

« ولكي نجيد قراءة الشعر ليس لزماً علينا أن نفهم المعنى دائماً ... الشعر فوق اساليب الكلام ، فوق العقل والخيال والحس ، فوق تحليل اللغوي أو الفيلسوف وفوق الترجمة والموضوع والتلخيص ومعنى اللفظ والعبارة وتسلسل الافكار وتدرجها المنطقي ، فوق العواطف والانفعالات ... ان من شأن النثر دون الشعر ان يعلم ويشرح ويصور ويميز السامع ويثير الدموع . »<sup>٢</sup>

وكان مقياس الشعر عند اصحاب نظرية الشعر الصافي هو مقدرته على التأثير في القارئ بطريقة تشبه السحر :

« المهم في الشعر الصافي هو النفخة السحرية . ليس من شأن الشعر ان يوحي البنا معنى جديداً فالنثر قادر على هذا . انما الجديد في الشعر هو النفخة السحرية او المجرى

(١) ص ١٩٧ من Brémond , Henri - Poésie Pure

(٢) المصدر السابق ١٩٨ - ٢٠٠

١ - لكن اهل هذه النظرية يشترطون في الشعر شيئاً واحداً : الموسيقى .  
 « الشعر موسيقى تجري فيها مادة وقيمة تنفذ الى صميم نفوسنا . » ٢  
 وايضاً : « كل الفنون وليدة الموسيقى ، تعقها احياناً وتموت بتناسيها  
 لكنها تجد نفسها كاملة القوى حالما تعود الى احضان امها . » ٣

٢ - والشعر عندهم مبرقع خفي الدلالة :

« في كل شعر عظيم مادة تفوق الكلام بثلاثة اضعاف ، وعلى القارئ ان  
 يكتشف الباقي المحذوف . » ٤

« شيئان يتطلبهما الشعر : مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الروح  
 الإيحائي أو الغموض ، يشبه مجرى خفي لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة . والشعر  
 الزائف هو الذي يتضمن إفراطاً في التعبير عن المعنى بدلاً من عرضه بصورة  
 مبرقة ، وبهذا يتحول الشعر الى نثر . » ٥  
 وهم يقولون بالالحاء أو اللغة الحفية :

« للقصيدة معنيان : المعنى المباشر وهو نثر القصيدة أو جزؤها الكبير .  
 والمعنى الذي يفيض أو يستقطر من الابيات وهو المعنى الأهم الذي لا يفهمه الا  
 شاعر أو أشباهه . المعنى السري الذي لا يمكن ايضاحه أو حصره ضمن حكم ، الذي  
 يمر بطريقة غامضة من نفس الشاعر الى نفس المتذوق . تلك معجزة الشعر . » ٦

٣ - كوالالفاظ اهمية عظمى في ما تتضمنه من تأثير وقوة إحاء .  
 « قد لا يكون للشعر معنى ومع هذا فان الفاظه توجي الينا شتى المعاني بواسطة

(١) ص ٥٩ من Brémond, H. Poésie Pure .

(٢) المصدر السابق ص ١٩٧ - ٢٠٠ .

(٣) ص ٢٩٧ من المصدر نفسه .

(٤) المصدر السابق ص ١٢٨ والقول منسوب لألفرد دي موسيه .

(٥) ص ١١٨ - ١١٩ من المصدر نفسه والقول منسوب الى بودليير .

(٦) ص ٩٧ من المصدر السابق .

الصور أو العلاقات الصورية التي تستحضرها .<sup>١</sup> .

٤ - والشعر الصافي لا يتقيد بالعقل ولا بالوضوح :

« لقد كانت مذاهب القدماء ترتبط بتعاليم « بوالو » المؤسسة على استعمال العقل وحده، العقل الجدي ، والتزام الوضوح التام . قواعد يطبقونها على النثر والشعر معاً دون ما تمييز . ولم يفكروا في البحث عن اصول الشعر خارج دائرة المقياس الادبي النثري الضيقة . لم يفكروا في البحث عنها في اعماق الفنون جميعاً »<sup>٢</sup> .  
لكنهم يمتدحون نحر الرمزيين :

« عند الرمزيين ميل سعيد الى الانعتاق من القوالب الجامدة، من تصوير البرناسيين والأساليب الخطابية التي لم يستطع التخلص منها الرومنطيقيون . ان الرمزيين اعادوا الى الشعر صلته بالبساطة واهل الفطرة »<sup>٣</sup> .  
٥ - والشعر عندهم منشأ الالهام واللاوعي :

« الالهام الشعري كالالهام العلمي ولبد البدهة (intuition) أو الكشف (révelation) »<sup>٤</sup> .

« ان العمل الشعري يشبه كثيراً العمل الصوفي ، عمل الالهام »<sup>٥</sup> .  
« والعناصر المتنوعة التي نؤلف هذه الظاهرة - البدهة - لا تزال غامضة، وهذا ما يعطي الاثر الفني مسحة غموض مع قابلية واسعة للتأويل والتفسير . »<sup>٦</sup> .  
وايضا : « الفكر اللاوعي وحده يستطيع المشاركة الشعورية، والارواح تتفاهم بصورة اشد فاعلية بواسطة اللاوعي »<sup>٧</sup> .

٦ - وغاية الشعر تنويم القوى العاقلة وقيادة النفس الى حالة استسلام وفرح داخلي ونشاط هادي .

(١) من ١٠٠ من Brémond, H. Poésie Pure

(٢) المصدر نفسه من ٢٠٤ - ٢٠٥

(٣) المصدر نفسه من ١٤٤

(٤) من ٢٩٥ - ٣٠٩

(٥) من ١٥١

(٦) من ٣١١

(٧) من ٢٥٣

« ان التجربة الشعرية تقوم في هذا الفرع الداخلي الذي تنتهي معه الافكار والعواطف والصور. »<sup>١</sup>

« اثر الشعر في النفس هو سحر يجمع الحواس ويقود النفس الى حالة هدوء وانقياد لكنه انقياد نشيط غير خامل لانه يصلنا بشيء اعظم وافضل من ذاتنا. »<sup>٢</sup>

\*\*\*

نلاحظ عند اصحاب نظرية الشعر الصافي رد فعل شديد العنف على نظريات النقاد الذين تقدموهم . لقد رأى هنري برميون واتباعه ان اساليب البيان تعزز الوضوح واذا ارادوا فضل الشعر عن النثر انكروا اساليب النثر وعززوا الغموض . وانكروا التسلسل المنطقي الذي يميز اساليب الخطابة وابعدوا ما بين الشعر والنثر فالصقوا الاولى بالفنون الجميلة لانهم رأوها أحق به وأشد قرابة . ورفعوه فوق الصور والعواطف والافكار ( عناصر النثر ) وسموه شعراً صافياً اي خالياً من تلك العناصر . وربطوه بالاحدود والفائق الوصف : « الشعر لا يستغني عن التعريف ولا عن التصوير ، لكنه لا يقف هنا . ان التعريف والتصوير وسيلة له لا غاية . وهو بناء مليء بالنوافذ الى اللامتناهي واللاحدود . »<sup>٣</sup>

ومع ان في آراء هنري برميون غموضاً وتطرفاً واقوالاً جارفة مجردة اتخذها بعض النقاد وسيلة للتهكم به<sup>٤</sup> فنحن نستطيع ان نرى فيها خيالاً لا يتخلو من حقيقة .

(١) المصدر السابق ص ٦٢

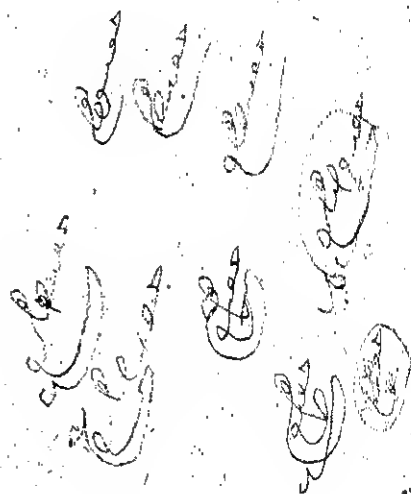
(٢) المصدر نفسه ص ٢٧ . وقد بينا في فصل مضي ( اثر الجمال في النفس ) ان التأثير الاستطائقي يختلف عن اثر السحر في كونه هدوءاً نشيطاً لا جوداً وانقياداً اعمى .

(٣) المصدر السابق ص ١٣٠

(٤) يقول كروتشي منتقداً اصحاب « الشعر الصافي » : « هؤلاء انكروا الشعر كتعبير واحلوا محله الابهاء بالفاظ لا تعني شيئاً محدوداً وانما تدفع القارئ الى شرحها كما يشاء . وما هو الابهاء ؟ لفظة مبهمه ! فكل ما حولنا يثير الوعي وليس الشعر وحده مصدر ايهاء . لكن بعض شعراء الشعر الصافي لا يقتنعون بالابهاء بل يريدون ان يكون شعرهم سحراً وتصونفاً . منهم ملازمي الغامض الذي اصبح عند اتباعه موضوع عبادة » ( عن مجلة Revue de Métaphysique et de Morale, 1936 « Poésie et Littérature pp.47-48 » لكن كروتشي سمع انتقاده لغموض نظرية الشعر الصافي ليس اوضح من برميون في تحديده للشعر بل يحدده بصورة سلبية في هذه المقالة عنها .

وتحت ستار الجديد الذي تدعو اليه تنطوي حقائق قديمة منها ان الشعر تعبير غير عادي وان المرجع الاخير فيه هو التأثير الشخصي اي المقياس الذاتي الذي لا يقع ضمن حدود معينة . وان ارادوا ان يجعلوا للشعر حدوداً قالوا : انه نقيض النثر يتكون من لفظ موسيقي ذي غموض وإحياء او معان مرنة قابلة لشتى التأويلات ، لا ينشأ عن العقل والمنطق ولا يخاطب العقل والمنطق ، بل يصدر عن الالهام ويجد طريقاً الى العقل الباطن في نفس المتذوق .

وقد مرونا بما يشبه هذه النظريات في فصول سابقة : مصادر الفن . طبيعة الجمال . الشعر .



## النثر

النثر كأداة للتعبير عن الفكر ووجد قبل الشعر ، لكنه كفن ذي ميزات استيطمية تأخر عنه <sup>١</sup> . فكان أقدمه السجع الذي قلد الشعر مقترضاً بعض ميزاته الظاهرة الميكانيكية ثم تحرر منه تدريجياً حتى شكل فناً مستقلاً له ميزاته الخاصة بالإضافة الى بعض ميزات الفنون الجميلة .

يقول « آلان » ان النثر ينبت ذاتيته بالابتعاد عن الشعر فهو ينفر من الوزن والعدد وينفر من اجتذاب النظر او امتناع الاذن الا في احوال خاصة سنأتي على ذكرها . واذا وجدنا في النثر العادي عبارات موفقة في جمال الرنة والسبك والفكرة فيها قبل الالفاظ تلفت النظر الى هذا الحسن ، والارتباط الدقيق بين الفكرة والالفاظ هو سر الجمال ، بينما في الشعر يجذبنا القالب أولاً ثم الفكرة التي وراءه . والسجع في نظر بعض نقاد الفن هو . انحطاط الشعر ، ويرى هؤلاء ان الشعر التعليمي والنثر المسجع متساويان في القبح <sup>٢</sup> لان تقليد السجع للشعر أفقده شخصيته وذلك حين انتحل رنة الشعر بازدواج اجزائه وتفتيتها وقلده في التصوير المحسوس فجاء سقيماً مقيد المعنى ضعيفه ، وذلك ما نراه في سجع الكهان في العصر الجاهلي . ولكن في مواقف قليلة يسمو السجع ويرتفع الى مصاف الشعر كما نرى في بعض سور القرآن . الا اننا قلما نعتز على سجع موفق قابل التدنق حتى في عصور سيادة السجع في القرن الرابع الهجري وما بعده <sup>٣</sup> .

(١) ص ٣٠٧ من Alain, Système des beaux arts

(٢) المصدر السابق ص ٣٣٠ .

(٣) يجمع نقاد العرب على استحسان السجع « في موضعه وعند سماح القريحة به وحين يكون في بعض الكلام لا جميعه . » ويتفقون على تقييد التزام السجع لانه « جهل من فاعله وعي من قائله » راجع « نقد النثر » ص ٩٣ « واسرار البلاغة » ص ٥ « والموازنة » ص ٨ .

الى جانب السجع نشأ التوازن او ازدواج الفقرات ، الذي قلده الشعر في الاتساق والتصوير دون التقفية . فهو اكثر تحرراً من السجع ولذا نراه في مزامير الترواة ونشيد الاناشيد حسن الوقع ، قليل الكلفة ، عذب الرنة :

« السموات تحدث بمجد الله ، والفلك يُخبر بعمل يديه ،  
« يوم الى يوم يذيع كلاماً ، وليل الى ليل يُبدي علماً .  
« لا تضربك الشمس في النهار ، ولا القمر في الليل .  
« انا نرجس شارون ، سوسة الاودية . »

فهو من نوع النثر الفني الذي يشبه الشعر في تقطعه وتصويره وعاطفته وموسيقاه ، مستغنياً عن الوزن . او هو الشعر المنثور الذي نجد عليه امثلة في وصف شاتوريان الفرنسي ، وفي بعض كتب جبران « كدمعة وابتسامة » و « العواصف » و « النبي » . وفي « المفكرة الريفية » لامين نخلة . ويُستعمل في المواقف الشعرية والوصفية ويُستهجن في غيرها ، لاسيما اذا اتضح فيه التقليد . وفي هذا النثر يقول صاحب « الشعر الصافي » :

« من النثر ما يشبه الشعر في ما يوقظه في النفس من اصداء لا توصف ومن  
ايحاءات الشعر الصافي . ان بوسويه النثر شاعر في نثره ، وأشعر جداً من بوالو الشاعر . »<sup>١</sup> اما الفرق بين السجع والشعر المنثور فهو ان الثاني شعر حر ، بينما الاول نثر مقيد .

✓ ومن النثر ما يكون فنياً في ايجازه وغموضه وسلاسته ، يعكس خفة وظرفاً وبراعة ساخرة ، ومن هذا النوع ترسل الجاحظ ونثر عمر فاخوري . ومنه الذي تردحم فيه الصور كما في متاحف النحت والتصوير ، مثلاً نثر « فلوير » في قصصه . والذي يشبه التصوير الكاريكاتوري ويجمع بين براعة النكتة وطرافة الاشارات والتضمينات . ومن هذا النوع نثر مارون عبود .

✓ وهناك النثر الخطابي . ويشبه الشعر في اعتماده على الاتساق اللفظي او العبارة الموزونة والترجيع . فكانه شعر مرتجل ، ومثل الشعر يخاطب الجماهير ويتخذ



الاهواء وسيلة للاقناع فيشير في السامعين الانفة والاحتقار والاستنكار والتعجب والسخر ونحو ذلك من الاهواء الخطابية .

ويختلف عن الشعر في اهتمامه بالتقسيم والحدل . وكان له في الادب العربي شأن كبير . بدأ نشراً مسجعاً على طريقة الكهان وتحرر تدريجاً من السجع فبلغ شأناً عظيماً في صدر الاسلام وتكونت له ميزات خاصة : الابحاز والجزالة والتصوير المحسوس والاساليب البيانية وسائر وجوه القوة التي تميز النثر الخطابي .

تكامل نضج النثر العربي في ايام عبد الحميد ثم تلميذه ابن المقفع ومن جرى مجراهما من ائمة النثر المطلق كابن المديبر وسهل بن هارون من القرن الثالث الهجري . والنثر في طور نضجه هذا عدل عن الابعاز الشعري الخطابي ومال الى الاسهاب الكتابي والسهولة وارتباط الاجزاء والتعبير الجرد واممال السجع وجميعها صفات تبعده عن الشعر . كذلك نلاحظ ميل الكتاب الى الاسلوب المنطقي المتسلسل والتحليل وتعزيز الفكرة بالبرهان واستعمال الحاسة العددية ، كما في « كيلة ودمنة » ومباحث الجاحظ .

اما الميزات الفنية العامة للنثر الكتابي فهي :

١ - الوحدة وهي فيه اشد اهمية مما في الشعر ، ويدخل فيها ارتباط الاجزاء وحسن تنسيقها وتطورها نحو الازمة والتقيد بالموضوع بحيث ان كل جزء من المقال يعزز الفكرة الرئيسية .

٢ - التنوع - تنوع الصنع والعبارات وفواتح الجمل والفقرات دفعا للملل .

٣ - انسجام العبارة وارتباطها بادوات الوصل والحرص على جمال الرصف والتنسيق في اجزاء الجملة .

٤ - بروز الفكرة وسيادتها لأن وسيلة النثر التحليل وغايته اثارة الفكر .

٥ - استعمال الالفاظ المألوفة الحالية من الغرابة .

٦ - مخالفة الشعر في نفوره من التريد اللفظي والتقنية وقد يتردد فيه المعنى او اللفظ بقصد التشديد او التقوية . لكن النثر القبيح هو الذي يحاول ان يجتذب النظر بغرابة الالفاظ وبريقها وهرجتها او ان يستتر ضعف الفكرة وعجز المعنى

بتحديد الالفاظ الجاذبة للنظر وباعتماد الترادف والتوازن والتنسيق .  
هذه الميزات الست تؤلف مانسميه ميزات النشر العلمي ، وهو النشر الاكثر شيوعاً  
في عصرنا الحاضر ، ويستعمل في الكتابة العادية وفي الابحاث العلمية والنقدية .  
اما النشر الفني فيستعمل في المواقف التي يستحسن فيها الشعر ، في مواقف الخطابة  
وحالات الشووة العاطفية والوصف الفني في القصص ونحوها .  
والنشر مهما كان نوعه لا يخلو من مساحة فنية واضحة او قليلة الوضوح . ولكن  
اذا طغى عليه الاخراج الفني كان من صنف الشعر المنشور .

## ما هو النقد الجمالي عند العرب ؟

لقد عرف العرب النقد وأولعوا به منذ أقدم عصورهم ووجد عندهم منذ أن كان لهم أدب ، أي في العصر الجاهلي . لكن نقدم - لو قابلناه بالنقد الحديث - واسع دقيق كثير التفصيل في بعض نواحيه ، ضيق محدود لا يتناول الموضوع إلا لماً في نواح أخرى .

طرق العرب النقد اللغوي وتوسعوا فيه إما توسعاً فالفوا في فروع الكتب العديدة . وكانوا شديدي الحرص على لغتهم فبالغوا في البحث المدقق عن أصولها وخصائصها ، وكثرت عندهم المعاجم لضبط الفاظ اللغة وكتب النقد اللغوي لضبط قواعدها ، وكتب فقه اللغة لضبط اشتقاقها والمولد من الفاظها والشائع والشاذو البائد والدخيل وغير ذلك . ومن أشهر هذه الكتب : أدب الكاتب لابن قتيبة ، ودرة الغواص للحريزي ، والخصائص لابن جني ، والمزهر للسيوطي .

وعرف العرب النقد البياني : علم البيان وأصول البلاغة . عرفوا منه المعاني والبيان والبديع وتوسعوا في هذه الأبواب وفصلوها تفصيلاً وذهبوا في شرحها كل مذهب وتناولت تأليفهم في الموضوع أكثر ما يسميه اليونان والاوروبيون « علم حسن التعبير » *Rhetorique*

وعرفوا النقد التاريخي بصورة أولية بسيطة . كتبوا تراجم الأدباء وأشاروا أحياناً إلى أثر البيئة في الشاعر والأديب فيقول القاضي الجرجاني : « إن من شأن البداوة أن تحدث جفوة في الطباع وفي صياغة الأدب ومعانيه ومن شأن الحضارة أن تحدث سهولة ورقة . »<sup>(١)</sup> ولهم آراء أخرى من هذا النوع . كذلك ناقشوا نسبة

(١) الوساطة ص ٢١

الشعر وحللوها وحاولوا تمييز الصحيح من المنحول .  
جميع هذه الانواع كانت تتداخل في كتبهم النقدية وتتوسع بتوالي العصور  
حتى شملت الكثير بما نسميه اليوم « بالنقد الأدبي » وقد تكامل نضجه عندهم بين  
القرنين الرابع والسادس الهجري .

وكان النقد الادبي عندهم — كما عند الحديثين — اولاً ذاتياً يرتكز على ذوق  
الناقد وقوة حاسته الفنية ومقدار ثقافته واستعداداته . ونجد امثلة على النقد الذاتي في  
تصنيف بعض النقاد للشعراء كما فعل ابن سلام حين صنف الجاهليين والاسلاميين من  
غير ان يعتمد اصولاً معينة ثابتة . ونجد امثلة عليه في ما ترويه لنا كتب الادب من  
عبارات نقدية تلقى جزافاً كقولهم : « هذا اشعر بيت قاله العرب » . و « هذا  
اغزل بيت » . و « ذلك افضل ما قيل في الفخر » . لماذا ؟ لان احد الرواة قد رأى  
هذا الرأي وقد يكون لديه تعليل وقد لا يكون . ومثل ذلك قول الآمدي :  
وهذا بيت جيد او حسن . . .

وكان عندهم النقد الموضوعي المستند الى اصول واحكام ومقاييس . ولقد اولعوا  
بالاصول والمقاييس منذ ان اخذوا في التدوين والتصنيف ، وجمع قديمهم ولم يثنائه  
واستنتاج اصول من ذلك القديم .

واين يقع النقد الاستاطيقي من هذه الانواع ؟  
النقد الاستاطيقي يتناول تمييز الحسن والقبح في الاثر الفني اعتماداً على اصول  
الجمال . فهو لا يعنى بالنقد التاريخي ولا بنقد اللغة ، وانما يدخل فيه النقد البياني الذي  
يتصل اتصالاً وثيقاً باصول الجمال . وقد عرف العرب من هذه الاصول نقلاً متفرقة  
في كتبهم النقدية ، وعلى الباحث ان يجمع شتاتها من هذه الكتب . وحينئذ يدرك ان  
ما عرفوه كان حقاً جليل القدر ، لكنه مبعض لا يضمه نظام ، وعلينا ان نطلبه في كتب  
البيان امثال « كتاب البديع » لابن المعتز ، و « نقد الشعر » و « نقد النثر » لقدامة

(١) لقد حاول الأب شيخو اليسوعي ان يجمع شتات ما عرفه العرب من اصول الانشاء  
والبيان والنقد الفني في كتاب « علم الادب » ج ١ و ٢ وان يوفق بينه وبين علم الانشاء  
لحديث عند الافرنج .

ابن جعفر و « الصناعتين » للعسكري ، « اسرار البلاغة » و « دلائل الاعجاز »  
للجرجاني و « المثل السائر » لابن الاثير . وعلينا ان نطلب تلك الاصول ايضاً في  
« طبقات الشعراء » لابن سلام و « الشعر والشعراء » لابن قتيبة و « الموازنة » بين  
ابي تمام والبحري للآمدي « والوساطة » بين المتنبي وخصومه للجرجاني ، وما  
سوى ذلك من كتب نقدية . ونرى في الغالب ان المتأخر منها قد يغني عن مطالعة  
المتقدم لأنه يشمل ما قبله زيادة على ما جاء به المؤلف .

ان العرب في تقدم الادبي قلما عرضوا لغير النقد الاستطاعي لانهم لم يعرفوا  
النقد السيكولوجي التحليلي ، ولم يطوروا النقد البيئي او التاريخي الا بصورة بدائية  
ظاهرة الضعف !

لكنهم كانوا في ادبهم من اقدم دعاة الفن للفن اذ قصدوا الى الجمال في كل ما  
يقولون . وقدموا حسن الكلام وجوده على صدق الفكرة او غمقها او معناها  
الفلسفي ، ولهذا آثروا البحري في جمال عبارته الموسيقية على ابي تمام في غرابة معانيه  
وقدموا الطبع والبداهة على الصنعة والروية . وفي ذلك قال البحري وفي قوله ما  
يعكس الرأي الشائع :

كفتمونا حدود منطقكم في الشعر يغني عن صدقه كذبه  
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنطق ما اصله وما سببه  
والشعر لمح تكفي اشارته وليس بالهذر طوالت خطبه

ماذا عرف العرب من قوانين الجمال ؟

عرفوا تنقاً من المبادئ الكبرى واهتموا بالجزئيات اكثر من اهتمامهم بالكمليات .  
ولنبداً بموضوع الوحدة .

١ - مبدأ الوحدة

ليس للوحدة كمبدأ عام ذكر في كتبهم لكنهم عرفوا واشتروا منها انواعاً  
في مقاييسهم النقدية . من ذلك انهم اشتروا الفصاحة او تلاؤم الاصوات وتلاؤم  
الالفاظ بحجتها . والتلاؤم وجه من وجوه الوحدة . والفصاحة ذكر كثير في

كتبهم وهي عند جميع النقاد اساس هام من اسس البلاغة .  
 وبما عُدَّ في اصول الجمال عندهم حسن الارتباط بين المعاني ، وقد اعتبره ابن  
 الاثير ركناً هاماً من اركان البلاغة واجاد الكلام فيه حيث قال : « وهو ان  
 يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني ، فيبنا هو فيه إذ اخذ في معنى آخر غيره  
 وجعل الأول سبباً اليه فيكون بعضه آخذاً بوقاب بعض من غير ان يقطع كلامه  
 ويستأنف كلاماً آخر ، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ أفرغاً وذلك بما يدل  
 على حذق الشاعر وقوة تصرفه ، من اجل أن نطاق الكلام يضيق عليه ويكون  
 متبعاً للوزن والقافية فلا تواتيه الالفاظ على حسب ارادته ، واما النثر فانه مطلق  
 العنان يمضي حيث شاء فلذلك يشق التخلص على الشاعر اكثر مما يشق على النثر . »<sup>١</sup>  
 وقد جعل ابن الاثير حسن التخلص او ما نسيه اليوم حسن الانتقال  
 « Transition » ركناً ثالثاً من اركان الكتابة ، التي فصلها على النحو التالي :

- ١ - جودة المطلع .
  - ٢ - ارتباط المقدمة او الدعاء بموضوع الكلام .
  - ٣ - حسن التخلص او الانتقال .
  - ٤ - استعمال الالفاظ غير المتبدلة التي « يظن السامع انها في غير ايدي  
 الناس وهي مما في ايدي الناس . »
  - ٥ - التضمين والاقتباس من القرآن والحديث .<sup>٢</sup>
- ونرى هنا انه اشار الى مبدأ الوحدة في موضعين : ارتباط المقدمة بالموضوع  
وحسن التخلص . وهو مضيب في قوله ان حسن الانتقال عند الشاعر اصعب مما  
 هو عند النثر . وهذا ما نجد في الشعر العربي ، فهو عموماً أميل الى التقطع منه  
 الى التلاحم والارتباط ، ولعل هذا من اشتراطهم ان يكون لكل بيت من ابيات  
 القصيدة معنى تام غير مرتبط بما قبله او بما بعده<sup>٣</sup> . فكانوا ينقدون البيت لا القصيدة

(١) المثل السائر ص ٢٦٨ ( طبعة مصرية ١٣١٢ هـ ) .

(٢) المثل السائر ص ٢٩ - ٣٠ .

(٣) نقد النثر لقدماء بن جعفر ص ٧٨ - ٧٩ .

كما نرى في الموازنة للآمدي .

وقد اشار صاحب « العمدة » ايضا الى مبدأ الارتباط بين المعاني وحسن التخلص في قوله : « الخروج انما هو ان تخرج من نسيب الى مدح او غيره بلطف تحيّل ثم تتأدى فيما خرجت اليه » . وايضاً : « قيل والبلاغة ان يكون اول كلامك يدل على آخره وآخره يرتبط باوله » ٢ .

وذكر صاحب « الوساطة » ٣ ان المحدثين اقدر على حسن التخلص من القدماء اي اقرب الى الوحدة ، وكذلك نحن نرى في قصائد ابي نواس وابي تمام والبحتري وابن الرومي والمتنبي من تلاحم الاجزاء ما لا نجد في المعلقات او في شعر الشفري . ونرى الناثرين عموماً يتقيدون بمبدأ الوحدة والارتباط . والتقسيم يظهر خصوصاً في الكتب العلمية . مثلاً في كتب النقد والطبقات والتراجم . وارتباط الاجزاء واضح في الرسائل من ديبائية وادبية ، التي اشترطوا في اصولها تنسيق الاجزاء . وهو قليل الظهور عند بعض ائمة النثر كالجاحظ في « الحيوان » « والبيان والتبيين » . وقد عرف النقاد من انواع الوحدة ائتلاف المعنى مع اللفظ وائتلاف الوزن مع المعنى ، والمعنى مع القافية ، واللفظ مع الوزن ٤ .

واشاروا الى تلاؤم المعاني - على الاقل في البيت الواحد . فعابوا على ابي نواس قوله :

جنّ على جن وان كانوا بشر فكأنما خيطوا عليها بالابر  
لأن الشطر الثاني ضعيف لا يتلاءم مع قوة الشطر الاول . وهكذا عابوا قول احدهم :

مات الخليفة ايها الثقلان فكأنما أفطرت في رمضان  
لان الوحدة مفقودة بين الشطرين اذ جمع الشاعر بين الجيد والسخيف . ٥

(١) العمدة ج ١ ص ١٥٦

(٢) العمدة ج ١ ص ١٦٣

(٣) الوساطة ص ٤٥

(٤) نقد الشعر لقدامة ص ٧

(٥) الصناعتين ص ١٢٤

ومثلوا على تناسب الصدر والعجز بالبيت التالي :

نروح ونغدو كل يوم وليلة . وعما قليل لا نروح ولا نغدو  
لما في الطباق من تلاؤم . وانكروا تناظر المعاني في بيت السؤال :

فنحن كماء المزن ما في نصابنا كهام ولا فينا يُعدّ بحيل

يقول صاحب الصناعتين : « ليس قوله ، ما في نصابنا كهام ، من قوله ، فنحن  
كماء المزن ، في شيء ، اذ ليس بين ماء المزن والنصاب والكهوم مقاربة . ولو قال  
ونحن ليوث الحرب ما في نصابنا كهام ، كان الكلام مستويًا . »<sup>(١)</sup>

ونرى هنا ان الناقد لم يفتن الى ان مراد الشاعر « نحن كماء المزن في الحسن  
والصفاء او متشابهون كتنقط الماء اي من جنف واحد » لكن الذي يهمنا في قوله  
اعتماده مبدأ تلاؤم المعاني وهو في ذلك مصيب .

ولا يغفل ابن الاثير في المثل السائر عن ذكر التناسب بين المعاني <sup>٢</sup> ، وقوة  
اللفظ لقوة المعنى <sup>٣</sup> ، والمطابقة او الطباق كما في قوله : اول كتاب « الفصول »  
لابقرراط في الطب قوله : « العمر قصير والصناعة طويلة » . فالطباق او التضاد وجه  
من وجوه الوحدة لأن المعاني انما تتناسب في حالتين : اذا تماثلت وتقاربت وإذا  
تضادت . وهكذا الالوان .

وذكر ابن الاثير ايضاً المواخاة بين المعاني والمباني . والمشكلة كما في الآية :  
« نسوا الله فنسيهم » <sup>٤</sup> .

وفي « العمدة » اشارة الى تلاؤم المعاني وقول للجاحظ في هذا المعنى : « وفي  
القرآن معانٍ لا تكاد تفتقر من مثل الصلاة والزكاة والخوف والجوع والجئنة  
والنار والرغبة والرهبة والمهاجرين والانصار والجن والانس والسمع والبصر » <sup>٥</sup> .  
وايضاً : « ومن المتناسب قول علي بن ابي طالب ( رضه ) في بعض كلامه :

(١) الصناعتين ص ١٣٧ - ١٣٨

(٢) المثل السائر ص ٢٧٥ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٨٧ .

(٤) المثل السائر ص ٢٧٩ - ٢٨٠

(٥) العمدة ج ١ ص ١٧٣ .



« ابن من سعى واجتهد، وجمع وعدد، وزخرف ونجد، وبني وشيد؟ فأتبع كل لفظة ما يشاكلها وقرنها بما يشبهها »<sup>١</sup>.

وعرفوا من وجوه الوحدة التقسيم وهو « استقصاء الشاعر جميع اقسام ما ابتداء به كقول بشار يصف هزيمة :

بضرب يذوق الموت من ذاق طعمه وتذكر من نجي الفرار مثالبه

فراحوا فريق في الاسار ومثله قتل ومثل لاذ بالبحر هاربه »<sup>٢</sup>.

والتفسير وهو « ان يستوفي الشاعر شرح ما ابتداء به مجملًا . والاستطراد » وهو ان يرى الشاعر انه في وصف شيء وهو انما يريد غيره، فان قطع او رجع الى ما كان فيه فذلك استطراد وان تمادى فذلك خروج . »<sup>٣</sup>

واشار ابن الاثير الى مبدأ التنسيق والتدرج او ترتيب المعاني المتعددة ، كما يلي : « اما الصفات المتعددة فانه ينبغي ان يُبدأ في الذكر بالادنى مرتبة ثم بعدها بما هو اعلى منها الى ان ينتهي الى آخرها ، هذا في مقام المدخ . فان كان في مقام الذم عكست الفضية »<sup>٤</sup>.

وقد يدخل في وجوه الوحدة التوازن والازدواج والتجميع الموزون Rhythm لانها من انواع التكرار اللفظي او المعنوي . وتعد من ناحية وسيلة من وسائل الوحدة والتماثل بين الاجزاء ، ومن ناحية ثانية وسيلة للتقوية اذ تعزز الكلام بالترديد وتجعله موسيقياً بالوزن وتكرار النغم . لكن الاصح ان نعتيها في باب الموسيقى اللفظية .

\*\*\*

والخلاصة ان شعراء العرب لم يتقيدوا عيلاً الوحدة كما تقيد به عامة شعراء الغرب في القرون الحديثة : فكرة واحدة تسيطر على القصيدة من اولها الى آخرها . لكن المحدثين منهم اقرب الى الوحدة من الخاهلين وقد سبقت الاشارة الى هذا

(١) المصدر السابق الصفحة نفسها .

(٢) العمدة ج ٢ ص ١٨ .

(٣) العمدة ج ٢ ص ٢٨ - ٣٤ .

(٤) المثل السائر ١٧٦ - ١٧٧ .

الامر ، فالغزليات والمدائح والمراثي والوصاف عند شعراء العصرين الاموي والعباسي موحدة الموضوع اذا حذفنا منها الاستهلاكات الجاهلية من ذكر الاطلال والأحبة التي لم تحسب من صلب القصيدة بل كانت مدخلاً عاطفياً يهيئ نفوس السامعين ويقودهم الى « الحالة الشعرية » كما في الموسيقى .

ومع هذا لا نستطيع ان ننفي الوحدة من القصيدة الجاهلية فهي في مجموعها ذات موضوع رئيسي يدور حول سرد مفاخر الشاعر ومغامراته وشعاره وتأملاته ، او مفاخر قبيلته او مآثر بعض العظماء ، فهي ملحمة شخصية متعددة الالوان . وقد بين طه حسين في حديث الاربعاء ( ج ١ ص ٣٠ - ٤٢ ) ان القول بعدم الوحدة في القصيدة الجاهلية وهم وخرافة ١ .

وأينا ان النقاد عرفوا من وجوه الوحدة اشياء كحسن الانتقال وتلاؤم المعاني وتلاؤم الالفاظ وحسن التنسيق . لكنهم لم يشيروا الى مبدأ الوحدة اشارة صريحة ولم يشرحوه كما شرحه ارسطو في اصول التراجيديا حيث جعله ركناً من اركان المأساة وحدده كما يلي : « ان ترتبط الاجزاء بصورة تجعل فقد ان احدها مضعفاً مزعزعاً للجبروع او هادماً للقطعة . بينما الاخلال بالوحدة يعني اضافة اشياء يستغنى عنها ولا يبالى القارىء بوجودها او غيابها » .

والذي نجب ملاحظته ان الشعر المسرحي - الدراما او التراجيديا - اشد تقييداً بالوحدة من الشعر الغنائي . لان المسرحية قصة متلاحمة الاجزاء محدودة الحجم بحيث يمكن للذاكرة ان تعيها كما قال ارسطو . ولهذا فالوحدة اصل هام من اصولها ، وكل جزء منها يجب ان يرتبط بالجزء الآخر ويعززه ويشرحه . لان هناك اجزاء محدوفة لا يمكن عرضها على المسرح في حين ان الاجزاء المعروضة هي مما لا يستغنى عنه .

والشعر العربي غنائي كله او معظمه . وهو ايضا شعر ذاتي ، كله او معظمه ، تقل فيه الموضوعية التي تميز شعر القصص والملاحم . فهو اشبه بنفثات متقطعة خارجة

---

(١) في فصل ساعة اخرى مع ابيد من ٣٠-٤٢ ( مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده بمصر ١٩٣٧ م ) .

من صدر الشاعر فتعتقد أينا تأملك حيناً وتتخاذل حيناً آخر .  
وفي الشعر الغنائي يقول أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين : « إن الشعر الغنائي لا يتقيد بمنطق لانه يطبع حركات القلب ونزوات الشعور والخيال . والتشويش فيه ظاهرة تنافى مع ترتيب الشعر القصصي والشعر الدرامي »<sup>١</sup> .  
هكذا نرى شعراء الرمز الحداثيين قد أهملوا كل قديم وأعرضوا عن الترتيب الخطائي والوضوح التقليدي الذي ميز شعر التراجيديات الكلاسيكية . لأن مظاهر اللاوعي عندهم « صور مبهمّة متقطعة كغممة الوعي » . ومع هذا لا تستطيع إلا أن تتبين الوحدة في شعر الرمزيين ، فهي في نفوسهم وإن فقدت في قانون ليمانهم .

## ٢ - مبدأ التقوية

وعدا مبدأ الوحدة عرف العرب مبدأ الابراز أو التقوية Emphasis ومنه التكرير ، تكرير المعاني والالفاظ<sup>٢</sup> . ومنه تعزيز المطلع والخاتمة أو براعة الاستهلال وحسن الختام . يقول صاحب الوساطة : « والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة ، فانها المواقف التي تستعطف ائتماع الحضور وتستميلهم الى الاضغاء ، ولم تكن الا وابل تخصها بفضل مراعاة وقد احتذى الباحثون على مثالهم الا في الاستهلال فانه عني به فانفقت له فيه محاسن . فاما ابو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كل مذهب »<sup>٣</sup> .

وقال ابن الاثير : وحسن الابتداء ان يكون مطلع الكلام من الشعر او الرسائل دالاً على المعنى المقصود من ذلك الكلام ... فان كانت مديحاً صرفاً لا يختص بمجادة من الحوادث فهو مخير بين ان يفتتحها بغزل او لا » .

ومع ان نقاد العرب لم يذكروا مبدأ التقوية بصورة صريحة نجد الادب العربي من شعر ونثر يزخر بوجوه القوة والتوكيد . فالفاظ التوكيد وطرقه اكثر من

(١) ص ٨٦٦ من Des granges, Hist. de la littérature française

(٢) المثل السائر ص ٢٢٨

(٣) الوساطة ص ٤٥

(٤) المثل السائر ص ٢٥٩ - ٢٦٠

ان تدخل تحت حصر ومنها ادوات التوكيد كالتون وقد وإن وإلما واللام والحروف الزائدة . وهناك أيضاً المفعول المطلق . وأنواع القصر ووجوه القسم والتعجب واستعمال الصور المحسوسة وأنواع التشبيه والاستعارات والتضمينات التي تزيد المعنى قوة أو وضوحاً .

### ٣- مبدأ الغلو

لكنهم اشاروا بصورة صريحة الى مبدأ الغلو أو الابتعاد عن الواقع . واشتهر عندهم القول : « اعذب الشعر اكذب » ، وسأع قول البحثري : « في الشعر يُغني عن صدقه كذبه » . فحبذوا في الشعر الغلو اذا وافق مقتضى الحال واستشهدوا بكلام اليونان :

قال قدامة بن جعفر في نقد النثر : « وللشاعر ان يقتصد في الوصف أو التشبيه أو المدح أو الذم ، وله أن يبالغ ، وله أن يسرف حتى يناسب قوله الحال ويضاهيه . ولا يستحسن السرف والكذب والاحالة في شيء من فنون القول الا في الشعر . وقد ذكر ارسطو طائفة الشعر فوصفه بأن الكذب فيه اكثر من الصدق ، وذكر ان ذلك جائز في الصناعة الشعرية »<sup>١</sup> .

وفي « نقد الشعر » ( ص ٥٠ - ٦ ) ، « لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً ، بل إنما يراد منه اذا اخذ في معنى من المعاني ، كائناً ما كان ، أن يجيده في وقته الحاضر ، لا ان ينسخ ما قاله في وقت آخر . »

وايضاً في ص ١٩ من « نقد الشعر » : « فلنرجع الى ما بدأنا بدكره من الغلو والاقتصاد على الحد الاوسط . فاقول ان الغلو عندي أجود المذهبن وهو ما ذهب اليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً . وقد بلغني من بعضهم انه قال أحسن الشعر

---

(١) نقد النثر ص ٧٩ . قابل هذا بقول ارسطو في كتاب « الشعر » : « لقد علمنا هوميروس الكذب بصورة لائقة .. اذا اعترض احدهم قائل ان وصف الشاعر لا يطابق الواقع فالجواب انه ليس ضرورياً ان يطابق الواقع بل ان يطابق خيال الشاعر أو ما يجب ان يكون الموصوف » .

الكذب . وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم .  
 اما صاحب « العمدة » فيذكر المبالغة كأمر مختلف عليه : « والناس مختلفون فيها ، منهم من يؤثرها ويقول بتفضيلها ويرأها الغاية القصوى في الجودة ... ومنهم من يعيبها وينكرها ويرأها عبثاً وهجته في الكلام »<sup>١</sup> .  
 لكنه ينتهي الى نبذها : « والمبالغة في صناعة الشعر كالاستراحة من الشاعر اذا اعياءه إيراد معنى حسن بالغ . فيشغل الاسماع بما هو محال ويحول مع ذلك على السامعين . وانما يقصدها من ليس يتمكن من محاسن الكلام »<sup>٢</sup> .  
 اما العسكري في « الصناعتين » فيتفق مع قدامة بن جعفر على اعتبار معاني الشعر غير معاني النثر فيجوز فيه ما لا يجوز في غيره : « لكن للشعر مواضع لا ينبع فيها غيره من الخطب والرسائل وغيرها وان كان اكثره قد بني على الكذب .. لاسيما الشعر الجاهلي الذي هو اقوى الشعر وافحله ، وليس يراد منه الا حسن اللفظ وجودة المعنى ... وقيل لبعض الفلاسفة : فلان يكذب في شعره فقال : يراد من الشاعر حسن الكلام ، والصدق يراد من الانبياء »<sup>٣</sup> .  
 فبدأ الغلو والكذب ومخالفة الواقع . امر مسلم به عند اكثر النقاد ، ومغموح به في الشعر العربي في جميع ادواره . لكن حسن استعماله يتوقف على ذوق الشاعر . فان كان غلوه مضطرباً يقصد من ورائه الاستراحة وإشغال الاسماع حين يعجز عن ايراد المعنى الحسن ، كما قال ابن رشيقي ، فهو حينذاك غلو مردود . وقد فرق النقاد بين غلو حسن وغلو قبيح . فصاحب « الصناعتين » الذي يستحسن الغلو كبداً ، يستهجنه اذا جاء تافهاً متكلفاً . قال في تحديده : « الغلو تجاوز حد المعنى والارتفاع فيه الى غاية لا يكاد يبلغها كقوله تعالى : « وبلغت القلوب الحناجر » »<sup>٤</sup> « وان كان مكبرهم لتزول منه الجبال » ومن عيوب هذا الباب ان يخرج فيه الشاعر الى المحال ويشوبه بسوء الاستعارة وقبيح العبارة كقول ابي نواس في الحر :

(١) العمدة ج ٢ ص ٤٣ .

(٢) المصدر السابق ص ٤٤ .

(٣) الصناعتين ( مطبعة محمد علي بالازهر ، مصر ) ص ١٣١ .

توهمت في كأسها فكأنما توهمت شيئاً ليس يدرك بالعقل  
وقول المتنبي من الغلو الغث :

فتى الف جزء رأيه في زمانه اقلُ جزيء بعضه الرأي أجمع<sup>١</sup>  
وعلى أساس اتخاذ الذوق حكماً ، انكر النقاد التصنع والافراط والاستحالة  
والتناقض واذموا الغلو المكروه الثقيل ، فاعلنوا ان الاسهاب في الشكر ثقيل  
والافراط في الاستعطاف ابرام<sup>٢</sup> وسفغوا بالقدماء لانهم اطبع من المحدثين واكل  
غلواً ، وزعموا ان انصار البديع نظير مسلم واي تمام وغيرهما قد افسدوا الشعر  
العربي<sup>٣</sup> .

قال صاحب الوساطة : « وكانت العرب لما تفاضل بين الشعراء ، في الجودة  
والحسن ، بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن  
وصف فاصاب ، وشبه فقارب ، وبده فاغرر ، ولمن كثرت سواير امثاله وشوارد  
ابياته . ولم تكن نعباً بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالابداع والاستعارة . وقد  
كان يقع ذلك خلال قصائدها ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد .  
فلما افضى الشعر الى المحدثين ورأوا مواقع تلك الابيات من الغرابة والحسن وتميزها  
عن اخواتها في الرساقة واللفظ تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع . فمن محسن  
ومسيء ومحمود ومذموم ومقتصد ومفرط<sup>٤</sup> .

ولم يتساهل النقاد في مخالفة الواقع لغير داع بياني او فني ، واستهجنوا فساد  
المعنى في قول احدهم :

شكوت الى الزمان نحول جسمني فارشدني الى عبد الحميد  
قال الناقد : « وانما يرشد في نحول الجسم الى الاطباء ، فاما الرؤساء والممدوحون  
فانما يلتبس عندهم صلاح الاحوال<sup>٥</sup> » .

(١) الصنائع بين ( طبعة الاسنانه ١٣٢٠ هـ ) ص ٢٨٠ - ٢٨٦ .

(٢) الصنائع بين ( مطبعة محمد علي بالازهر ) ص ١٤٩ - ١٥٣ .

(٣) الموازنة للامدي ص ٨ .

(٤) الوساطة ص ٣٥ .

(٥) المصدر نفسه ص ٦٥ - ٦٨ .

غير ان هؤلاء النقاد لم يفتشوا مبدأ الغلو ومخالفة الواقع كما فعل ارسطو او غيره من النقاد . ففي كتاب « الشعر » لأرسطو يرد ذكر الغلو والكذب ، والفن المثالي « ما يجب ان يكون الشيء المرصوف » ، والحيايى الغريب او الفائق الطبيعة الذي شرط المؤلف وجوده في التراجميديا ورأى فيه أصلاً هاماً من اصول الملحمة . وليس للمثالي ولا للفائق الطبيعة اي ذكر في نقد العرب .

#### ٤ - مبدأ الطرافة والابتناف

نرى نقاد العرب في بعض مباحثهم تقليديين يجعلون التقيد بالعرف والعادة أصلاً من اصول النظم والكتابة . فقدمة بن جعفر بن جعفر بن عدوب المعاني « مخالفة العرف والاتبان بما ليس في العادة كتشبيه الحال بالبرق وهو اسود » . وفي « الموازنة » عابوا على ابى تمام استعارة الرقة للحلم في قوله : رقيق حواشي الحلم . قالوا وانما شبه الحلم بالجمال ٢ .

لكن الابتناف الضافية التي وضعوها في السرقات الشعرية تدل على تقديرهم لميزة الابتكار في الشاعر وتحيزهم للمعنى الذي « لم يسبق اليه » .

وفي مباحث السرقات الشعرية بالغوا في الغنت والتجصيص وافرطوا في المحاسبة والتشديد حتى اذا وجدوا اقل صلة بين بيت شاعر وبين آخر لسلفه اتهموا الاول بالسرقة وامنعوا في انتقاصه . فخبطوا في اقوالهم خبط عشواء وجنى عليهم شغفهم بالتجريح .

على أن منهم من ميزوا بين سرقة واخرى . قال ابن الاثير في من اخذ معنى قديماً وصاغه في قالب جديد افضل من سابقه : « وهذا هو الحمود الذي يخرج به حسنه من باب السرقة » ٣ . كذلك من اخذ معنى فعوره او بدل فيه او عكسه او زاد عليه معنى آخر « فذلك حسن يكاد يخرج به عن حد السرقة » ٤

(١) نقد الشعر ص ٧٤ .

(٢) الموازنة ص ٥٨ .

(٣) المثل السائر ص ٤٨٢ .

(٤) المصدر نفسه ص ٤٧٨ .

لكن بحثهم في السرقات اقتصر على مناقشة المعنى المفرد في البيت الواحد ،  
أجديد هذا المعنى أم قديم ، أمسروق أم مبتكر ؟ ولم يشيروا الى امكان التجديد  
في النوع ولا فطنوا لاهمية الابتكار في الاسلوب ، بل ظل الشعر العربي هو هو  
طوال العصور - في نوعه وفي اسلوبه وفي اكثر مواضعه ، الا في وجوه قليلة لا  
يحسب لها حساب .

## ٥ - مبدأ الغموض

جاء في « المثل السائر » لابن الاثير كلام منسوب الى الصابي في الفروق بين  
الشعر والنثر ، قال : « الترسل هو ما وضع معناه واعطاك سماعه في اول وهلة ما  
تضمنته الفاظه . وافخر الشعر ما غُضّ فلم يعطك غرضه الا بعد بماطلة منه ... لان  
الشعر بني على حدود مقررة وفصلت آياته فكان كل بيت منها قائماً بذاته وغير  
محتاج الى غيره ، الا ما جاء على وجه التضمين وهو عيب . فلما كانت النفس لا يمتد  
في البيت الواحد باكثر من مقدار عروضه وضربه ، وكلاهما قليل ، احتيج الى ان  
يكون الفصل في المعنى ، فاعتمد ان يلطف ويدق . والترسل مبني على مخالفة هذه  
الطريق ، اذ كان كلاماً واحداً لا يتجزأ ولا يتفصل الا فصولاً طوالاً ... فجميع  
ما يهتج في الاول يُستكره في الثاني ١ حتى ان التضمين عيب في الشعر وهو  
فضيلة في الترسل » ٢ .

يرى الصابي اذن ان الشعر يحكم اسلوبه بميل الى الابهام والغموض لتقيده بالوزن  
والتجزؤ والتقطع الى آيات لكل منها معنى قائم بنفسه .  
ونحن لو قابلنا الشعر العربي بالشعر الافرنجي لوجدنا الثاني اقل تقيداً بالتجزؤ  
والتقطع لانه لا يعاب « بالمعنى التام في كل بيت » فهو لهذا اقل حاجة الى الابهام  
والغموض اذا كان التقطيع سببها الرئيسي .

(١) ومثل هذا قول آلان وغيره : « من المحدثين » ان الشعر تقيض النثر « راجع فصل  
الشعر » .

(٢) « المثل السائر » ص ٣٢٢ - ٣٢٤ ومعنى « التضمين » ، الذي يعد عيباً في الشعر ،  
هو اقتباس بيت او بعض بيت لشاعر آخر وادماجه في قصيدة جديدة .



اما الجرجاني فيرى في الغموض حسناً لذاته لانه « من المركوز في الطبع ان الشيء اذا نيل بعد الطلب له ومعاناة الحنين نحوه ، كان ثيله احلى وبالميزة اولى ، فكان موقعه من النفس اجلّ والطف » ١ .

لكنه لا يستحسن التعمية او الافراط في التعقيد : « فان قلت ، فيجب على هذا ان يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً ، مشرقاً له وزائداً في فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ، ألا تراهم قالوا : ان خير الكلام ما كان معناه الى قلبك اسبق من لفظه الى سمعك ؟ ، فالجواب اني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب ، انما اردت القدر الذي يحتاج اليه في نحو قوله : فان المسك بعض دم الغزال » ٢ .

ومثل ذلك رأي العسكري في الصناعتين فهو يستحسن الغموض والصعوبة الا في حالة الافراط . « وما كان لفظه سهلاً ومعناه مكشوفاً بيتناً فهو من جملة الرديء المردود » ٣ .

نستطيع القول ان الغموض بقروعه التي سنوردها كان معروفاً عند العرب وعند نقّادهم . فالجواز عندهم اقوى من الحقيقة لانه اشدّ خفاء « ومن شأن الاستعارة انه كلما ازداد التشبيه فيها خفاء زادت الاستعارة حسناً » ، وانواع الغموض عندهم : الاشارة والاماء والتعريض والتلميح ، والايجاز بنوعيه : حذف وقصر ، والتورية والكناية والالغاز والرموز .

« والاشارة من غرائب الشعر وملحة وبلاغة عجيبة تدل على بُعد المرمى وفرة المقدرة ، وليس يأتي بها الا الشاعر المبرز والحاظق الماهر ، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح يُعرف مجملها : ومعناه بعيد من ظاهر لفظه . ومنه :

جعلنا السيف بين احدى منه وبين سواد ليلته عذارا

(١) اسرار البلاغة ص ١١٨ - ١١٩ .

(٢) المصدر نفسه ص ١١٨ - ١١٩ .

(٣) الصناعتين ص ٤٧ من طبعة الاستانة .

(٤) الجرجاني ، دلائل الأعجاز ص ٣١٧ .

فأشار الى هيئة الضربة التي اصابه بها دون ذكرها<sup>١</sup>. « وقد استعملوا التعريض  
للتعظيم او للتخفيف او للاستحياء او البقاء او للانصاف او الاحتراس .  
قال الشاعر محتوساً :

أيا أثلات القبايع من بطن توضح  
حنيني الى افيائكن طويـل  
وقد اراد « حنيني الى السكان »<sup>٢</sup> .  
ولقد طربوا في الشعر للوحي والرمز ورأوا فيه غاية اللطافة والحسن : قال ابن  
الاثير ينقد الابيات المشهورة :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالاطراف من هو ماسح الخ ...  
« وفي قوله اخذنا باطراف الاحاديث بيننا ، فان في ذلك وحيّاً خفياً ورمزاً حلواً  
الا ترى انه قد يريد باطرافها ما يتعاطاه المحبون ويتفاوضه ذور الصباية من التعريض  
والتلويح والالاء دون التصريح ، وذلك احلى واطيب واغزل وانسب من ان  
يكون كشفاً ومصارحة وجهرآ . »<sup>٣</sup>  
وفي نقده هذا ما يشبه الاساليب العصرية .

\*

على انه لا بد من التفريق بين التلويح والتعريض والايجاز وما اشبهها من وجوه  
الغموض عند نقاد العرب ، وهذا الغموض الذي يميل اليه اصحاب نظرية الشعر  
الصافي ونحوهم .

فالشعر عند هؤلاء همسات البوحي ووثبات الالهام ، والغموض فيه يجيء  
عفوآ بحكم الميل والثقافة الفنية ، بينما الغموض الذي عنان نقاد العرب متعمد مقصود  
لغاية الاخفاء او الاحتراس او اثاره تفكير السامع او ادهاشه او اعجابه واطرابه  
او امتحان ذكائه بناء على اعتقادهم « ان اليب من الاشارة يفهم » .

(١) الممددة ج ١ ص ٢٠٦ .

(٢) نقد النثر لقدامة بن جعفر ص ٥٠ - ٥٢ .

(٣) المثل السائر ص ١٣٨ .

(٤) لعلنا نجد امثلة على هذا الغموض الملمم في بعض الادب الديني . مثلاً في بعض السور الملكية

من القرآن .

والغموض عند نقاد العرب إيجاز وحذف وتلميح وكلام قليل في معنى كثير، وهو في الغالب يؤدي معنى محدوداً محصوراً يستخرج بعد غناء لكنه قلماً يفتح مجالاً واسعاً للتأويل والخيال . بينما الغموض عند شعراء الرمز لا يسهل وضعه ضمن حدود ولا تقع فيه المعاني والخيالات تحت حصر بل انه كلام مرن شديد الإيجاء كالموسيقى يحتمل شتى التأويلات ويشير شتى الاحساسات وفقاً لمزاج سامعه ومتذوقه ومقدرته على الفهم والتخيل .

والغموض عند شعراء العرب يقع في بيت أو بيتين أو في بعض أجزاء القصيدة نظراً لتقطع أبياتها أو ضعف الترابط . بينما الغموض عند شعراء الغموض يلتزم في جميع الأجزاء . فلو قرأت الغامض من شعر بول فاليري أو مالرمي لرأيت في القصيدة غموضاً متمسكاً أو وحدة غامضة من أول القصيدة إلى آخرها . وقد تقرأ في ادبهم قصيدة أو قصة أو مسرحية واضحة المعنى في الظاهر فتظن انك فهمتها . لكن وراء المعنى الذي فهمته معنى أو معاني اعتمى بما تظن وفكرة مسيطرة خفية لا تجدها الا بعد اجتهاد الفكر، وقد لا تجدها ما لم يرشدك إليها من كان ارسخ منك قدماً في تذوق الفن . ومبا عليك الا ان تقرأ في ذلك بعض قصائد فاليري ومسرحيات جان جيروودو ومترلنك وسارتر . وغيرها من المؤلفات الموضوععة لاثارة اعماق الفكر .

ومع هذا ، لا يسعنا الا القول ان نقاد العرب استحسنوا الغموض كمبدأ عام من مبادئ الجمال ، وطربوا له بقطع النظر عن غايته ، رأوا الشعر أميل من التثالي الغموض ولم يختلفوا عن نقدة الفرنج في المبدأ وإن خالفوه في التفاصيل . لما الشعر العربي نفسه ، اذا اعوزه ايجاء الغموض على طريقة الرمزيين ، فما اعوزه الايجاء من نواح أخرى : الموسيقى والتصوير وجو الالفاظ والاوزان .

#### ٦ - الموسيقى اللفظية

ادرك نقاد العرب علاقة الشعر بالموسيقى من غير ان يشرحوا هذه العلاقة . وقديماً كان الشعر عند العرب انشاداً يقرنونه بالغناء وظلوا ينشدونه حتى في عصورهم

المتأخرة . وقد جعلوا للسلاسة والانسيجام المحل الاول في كنب النقد فسوا ذلك « حلاوة النغمة »<sup>(١)</sup> وسواه فصاحة : فصاحة المفرد اي ان يكون اللفظ سهلاً سجعاً سهل مخارج الحروف ، وفصاحة المركب اي انسيجام الالفاظ بمجموعة وايتلافها وعدم تنافرها .

وقد شغف العرب بموسيقى اللفظ وازدانت بها لغتهم منذ نشأتها ، نظماً ونثراً . وما التنوين والاعراب سوى بعض آلات الموسيقى اللفظية ، وما التسجيع والتوازن والازدواج ، وانواع البديع اللفظي ، وقوانين الاعلال والادغام ، وعدم جواز الابتداء بالساكن - ما هذه كلها سوى مظاهر اخرى لاهتمامهم المفرط بجمال الرنة وحسن الايقاع .

ونحن لو قابلنا الشعر العربي بأسره من الجاهلي حتى الحديث - والنثر العربي ايضاً - بغيرهما من شعر ونثر في لغات اخرى لم نجد ما يفوقهما في الموسيقى وحلاوة الجرس . وليس كادباء العرب من ادر كوا بالبديعة كيف تحصل الموسيقى اللفظية بتألف الحروف وتنويع الاصوات والحركات والالفاظ والجل بحيث تتناوب الحركات الطويلة والقصيرة ، وتزيد مواضع الفتح على مواضع الضم والكسر لما في الفتح من خفة ولين ، ولهذا كانت الاولى اكثر عدداً من الثانية في الصرف وفي النحو ، واختم العبارة بلفظة جزلة طويلة المقاطع بدلاً من لفظة ضعيفة قصيرة المقاطع . مثلاً « انا لله وانا اليه راجعون » اكثر موسيقية من « انا لله وانا راجعون اليه » . ومثلها : « فهو برد وسلام » افضل من « فهو سلام وبرد » .

وقد عرف نقاد العرب ما بين اللفظ والمعنى من صلات خفية وما يستطيعه النغم والصوت من دلالة على المعنى فشرطوا في الشعر ائتلاف اللفظ مع المعنى ، اي اللفظ الرفيق للمعنى الرقيق ، واللفظ الجزل للمعنى القوي الرصين . وكذلك ارادوا ائتلاف اللفظ مع الوزن والمعنى مع الوزن والقافية .<sup>(٢)</sup> واللغة العربية نفسها غنية بالالفاظ التي تنم فيها الاصوات عن المعاني كما في

(١) نقد النثر ص ٨٠

(٢) نقد الشعر ص ٧

الموسيقى. فحرف الحاء مثلاً يقتون معناه - كما يقتون لفظه ودلالته الصوتية - بمعاني الراحة والكشف والانبساط. مثل راحة وباح وأباح وانداح وازاح ولاح وارتاح وبطاح وبطحاء وفتحاء وانبطح وساج وفاج الخ. وحرف الميم الشفوي يقتون بمعاني الشم واللم وما له علاقة بالغم والشفقين مثل لثم ، بكم ، لكم ، هم ، همهم ، تمم ، غمغم ، كم ، دمدم ، شم ، ضم ، نهم ، كتم ، عجم ، تم الخ. وحرف الشين يقتون بمعان صوتية تشبه الحشخشة أو صوت الشين مثل رش ، هشيم ، حشيش ، نفس ، رفش ، نبش ، نكش ، نشر ، فرش ، هش ، كش ، قش ، كشكش . لهذا رأينا الشعر العربي الحديث يلين بسبولة عجيبة للرمزية والانطباعية وكلاهما تعتمد الانحاء الموسيقي التصويري. وليس منا من لا يشعر بهذا التطور السريع الذي تحدثه المذاهب الغربية في شعرنا العصري .

مع هذا يقول الناقد لويس هورتيك في كتابه « الفن والادب » ص ٢١ ان انحاء المعنى بواسطة الصوت أو الائتلاف بين صوت اللفظة ومعناها لا يُعَدُّ من الادب الرفيع <sup>١</sup> . لانه من نوع التقليد الصوتي عند الانسان الفطري الذي استخدم المشابهات الصوتية أو الصورية قبل ان يخترع الالفاظ .

## ٢- الشعر والاغنية : نظرية الفهم للفهم

هناك ظاهرة يلاحظها كل من توفّر على درس التاريخ، وهي أن الدين وما يشتق منه من قوانين اخلاقية يحاول بين الفينة والفينة أن يسطر نفوذه على مرافق الحياة والسيطرة على جميع اوضاعها . وهذه السيطرة تعود الى عهود كان فيها الكاهن أو النبي أو الحكيم هو الأمر الناهي في احوار فطرة الشعب ، يسن لهم الشرائع ويكبح جماحهم بقوانين يدعوا سماوية أو ملهية ، ويتناول فيها جميع نواحي حياتهم من سياسية واجتماعية وثقافية ودينية وغيرها .

في العهد الهلني - عهد افتران الفلسفة اليونانية باديان الشرق وعلومه - اتحدت تعاليم المسيحية المثالية مع الفلسفة الافلاطونية المثالية لسط نفوذها على الفن وتقييده بخدمة

الصلاح . وشاعت هذه النظرية - نظرية تقيد الفن بخدمة الدين والفضيلة - في القرون الوسطى التي سادت فيها الكنيسة المسيحية في أوروبا وساد معها الفن الديني . وفي عصر النهضة أو الرينسانس احتفظ الفن الديني بسيادته ، رغم محاولات موفقة قام بها الفنانون للتخلص من تأثير الدين . كذلك في العهد الكلاسيكي نرى الكتاب والشعراء يخضعون لتحرج الدين والفلسفة الاخلاقية . ولم يسلم ادباء الرومنطيقية من هذا السلطان القوي ، حتى كانت ثورة الفنانين الغربيين في القرن التاسع عشر واعلانهم نظرية « الفن للفن » .

ولم يكن شيء من هذا عند العرب في العصر الجاهلي . فالشعر عندهم ظل حراً طليقاً من قيود الدين والاخلاق . كان فناً للفن وادباً مكشوفاً صريحاً لم يتورع اصحابه عن وصف مبادئهم ومغامراتهم الالهية او المأجنة ، كما فعل الشنفرى وامروء القيس وطرفة ، بصورة . طبيعية صادقة تتسع احياناً للخارج الفني وحياناً تضيق عنه . ثم جاء العصر الاسلامي ، وحاول الدين للمرة الاولى ان يسطر سلطانه على الشعر العربي . لكن نجاحه كان ضئيلاً اذ بقيت في العرب روح الجاهلية وظل الشعر يتمتعون بحرية واسعة في القول ، سواء ذلك في صدر الاسلام ام في العصور العباسية .

امعن الهجاءون في العصر الاموي في الفحش والافذاع حين سردوا مثالب خصومهم . واسترسل عمر بن ابي ربيعة في بسط مغامراته الغرامية ، وبالع بشار وابو نواس في وصف التعهر والمجون ، وكان شعرهم صادق التمثيل لبيئاتهم وشخصياتهم ، ولا ينكر ان جميع هؤلاء الشعراء - او بعضهم على الاقل - وجدوا من علماء الدين ومن الفقهاء والحلفاء من حاول تقيد آسنتهم ، لكنها ظلت محاولات ضعيفة قليلة الاثر ، لان الادب العربي تمتع طيلة عصوره بمقدار وافر من التساهل وحرية الفكر .

وهذا الامر عينه نراه في كتب النقد . فبينما نلمح هناك اثر احتجاج المتحرجين والعلماء على شعر ينافي الدين او الآداب العامة ، نرى النقاد يتفقون على فصل الشعر عن الدين والاخلاق ، والمناداة بحرية الشاعر ، وذلك قبل ان نادى بها النقاد

قال قدامة بن جعفر في الصفحة الخامسة من نقد « من الشعر » :  
 « ليس فحاشة المغص في نفسه مما يتلوه جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة  
 التجارة في الحطب مثلاً ردائه لذاته . » وفي الصفحة الرابعة من الفصل الاول :  
 « وعلى الشاعر اذا شرع في اي معنى كان من الرفعة والضة ، والرفث والنزاهة ،  
 والبذخ والقناعة ، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة ، ان يتوخى البلوغ من  
 التجويد في ذلك الى الغاية المطلوبة . »

وقال صاحب الوساطة : « والعجب ممن يتنقص ابا الطيب ويفض من شعره  
 لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة كقوله :

يتشفن من فمي رشقات هن فيه احلى من التوحيد

فلو كانت الديانة عاراً على الشعر وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر لوجب  
 ان يمحى اسم ابي نواس من الدراوين ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات ، ولكان  
 اولاهم بذلك اهل الجاهلية ومن تشهد الامة عليهم بالكفر ... ولكن الامرات  
 متباينان والدين بمنزل عن الشعر . »

ومثل ذلك قول العسكري في « الصنائع » : « وان كان اكثره (اي الشعر)  
 قد بني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة من العادات  
 والالفاظ الكاذبة من قذف المحضات وشهادة الزور وقول البهتان ، لاسيما الشعر  
 الجاهلي الذي هو اقوى الشعر وافحله ، وليس يراد منه الا حسن اللفظ وجودة  
 المعنى . وقيل لبعض الفلاسفة : فلان يكذب في شعره فقال : يراد من الشاعر حسن  
 الكلام ، والصدق يراد من الانبياء . » ٢

## ٨ - الشعر والعلم

وكما فصل العرب الشعر عن الدين والاخلاق فصلوه ايضا عن العلم والحكمة

(١) « الوساطة » ص ٥٧ - ٥٨

(٢) « الصنائع » ص ١٣١

والفلسفة وادركوا بالبديهة ان الفن لم يوجد للوعظ ولا للتعليم بصورة مباشرة،  
وانه عمل الالهام بينما العلم والفلسفة عمل الروية وطول التدارس. قال ابن رشيقي في  
العمدة: «والفلسفة وجرّ الاخيار باب آخر غير الشعر فان وقع فيه شيء منها ففقدن،  
ولا يجب ان يجعلنا نصب العين فيكونا متكئا واستراحة، وانما الشعر ما أطرِب  
النفوس وهز الاسماع وحرك الطبائع» ١.

هذا هو الشعر عندهم: ما هز النفوس وحركها واطربها، وفديماً قالوا لان من  
البيان لسحراً وقرنوا الشعر بالسحر والكهانة والجنون فدعوا النبي ساحراً وكاهناً  
ومجنوناً لانه كان ينطق بما يشبه الشعر (سورة الطور ١٥ و٢٩ و٣٠) والفن عند  
النيسكولوجيين الحداثيين (فرويد، ريناخ) يمثل تطور السحر والرقية اللذين تميزت  
بهما عصور الفطرة، فكلما الفن والسحر قائم على الاعتقاد بقوة الفكر او قوة الكلام  
وكلاهما استعاضة عن الحقيقة بالخيال. فالساحر استعمل الرقية وغرائب الاقوال  
والصلوات للوصول الى رغباته اعتقاداً منه بان الكلام والاشارات تقوم مقام العمل.  
والفن هو صورة متطورة للسحر، وباب جديد لتنفيذ الرغبات بصورة رمزية  
واستعاضة عن الحقيقة بالكلام اي بالخيال ٢.

يقول صاحب ابي تمام في «الموازنة»: «فقد اقررتم لابي تمام بالعلم والشعر  
والرواية، ولا محالة ان العلم في شعره اظهر منه في شعر البحتري، والشاعر العالم افضل  
من الشاعر غير العالم. قال صاحب البحتري: فقد كان الخليل بن احمد عالماً شاعراً  
وكان الاصمعي شاعراً عالماً، وكانت الكسائي كذلك وكان خلف بن حيان  
الاحمر اشعر العلماء، وما بلغ بهم العلم طبقة من كانت في زمانهم من الشعراء غير  
العلماء، فقد كان التجويد في الشعر ليس علته العلم، ولو كانت علته العلم لكان من  
يتعاطاه من العلماء أشعر ممن ليس بعالم. فقد سقط فضل ابي تمام من هذا الوجه على  
البحتري وصار (هذا) افضل واولى بالسبق اذ كان معلوماً شاعراً ان شعر العلماء

(١) العمدة ج ١، ص ٨٣

(٢) ٤٩ - ٥٠ من Baudouin, Psychanalyse de l'art.



دون شعر الشعراء . »<sup>١</sup>

وفي ص ٧٢ : « فان شئت دعوناك حكماً او سميناك فيلسوفاً ولكن لانسيبك شاعراً<sup>٢</sup> » وعلى هذا قالوا : « ابو تمام والمتنبي حكيان والشاعر البحتري » لانهم انكروا في الاولين شغفها بالحكم والمواعظ وافراط الصنعة وفضلوا اعتدال البحتري واعتماده السجية دون الفلسفة .

على ان العرب لم ينكروا الحكمة في الشعر « ان وقع منها فيه شيء بقدر » كما قال ابن رشيقي . لكنهم انكروا قياس الشعر بما يتضمنه من حكمة او فلسفة كما فعل اصحاب ابي تمام ، ولاحظوا ان من غلبت عليهم الفلسفة والعلم والرواية كالحليل ابن احمد والاصمعي والكسائي قصروا في الشعر تقصيراً واضحاً لان العلم قد يغذي الموهبة الشعرية لكنه لا يخلقها ولا يفرض ذاته عليها .

والخلاصة انهم ارادوا الشعر حراً طلباً من تعنت العلماء وتخرج الفقهاء . وشعروا بالفرق بين العلم والفن في المذهب والاسلوب . وكان « آلان » نطق بلسانهم حين انكر الشعر التعليمي وعدّ المثل الشعري من فنون النثر<sup>٣</sup> .

#### ٩ - مواضيع الشعر والفاظ

وقد ميزوا بين الشعر والنثر - لا من ناحية التأثير والغاية فجسب - بل ايضاً من ناحية الموضوع والالفاظ . ففي كلام الصابي : « ان الفرق بين المترسلين والشعراء ان الشعراء انما اغراضهم التي يرتعون اليها وصف الديار والآثار والجنين الى الاهواء والاطوار والتشبيب بالنساء والطلب والاجتداء والمديح والهجاء . وانما المترسلون فانما يترسلون في امر سداد ثغر واصلاح فساد او تحريض على جهاد او احتجاج على فئة او مجادلة اسئلة او دعاء الى آفة او نهى عن فرقة او تهنة بعبطة او تعزية برزية او ما شاكل ذلك . »<sup>٤</sup>

(١) الموازنة ص ١١

(٢) المصدر نفسه ص ٧٢

(٣) Alain, Système des Beaux Arts, ch. La Fable

(٤) المثل السائر ص ٣٢٢ - ٣٢٤

« ومن مواضع الشعر ما تختص به وتقتصر عليه ولا يستحسن في غيره كالفخر ومديح النفس والنسب . »<sup>١</sup>

وهذا يشبه قول « آلان » : ان البطولة نغمة بكل شعر . كانت الحرب اول مواضعه ، ثم كان شعر الرثاء وشعر التأمل والحكمة . ومن مواضعه الثابتة : العمر والمهرم والتغير والفناء والكون والتدكّر والحراب والموت وامثالها من المواضع الجليلة . »<sup>٢</sup>

وقد تفرعت مواضع الشعر واتسعت اعلى توالي العصور ، لكن الانواع الثابتة التي يشير اليها « آلان » ظلت الاكثر شيوعاً وقد طرقها جميعها شعراء العرب . فعندهم الحماسة ووصف الحروب والرثاء والشكوى والتأمل وبكاء الشباب ورثاء الديار وذكر الأجداد ، فضلاً عن سائر مواضع الشعر الفنائى الذي ذهبوا فيه كل مذهب .

وعرف العرب ايضاً ان الفاظ الشعر غير الفاظ النثر . فمن صفات الالفاظ الشعرية « ان لا تكون مستقلة بين العامة » . ومن الالفاظ ما يستحسن استعمالها في الشعر دون النثر . وفي هذا يقول ابن الاثير : « ان من الالفاظ ما يُعاب استعماله نثراً ولا يُعاب نظماً . » وقد ورد في شعر ابي الطيب :

ومهمه جُبْتُه على قديمي . تعجز عنه العرامس الذلل  
فلقظنا المهمة والعرامس لا يُعاب استعمالها في الشعر ، ولو استعمالاً في كتاب او خطبة كان استعمالها معيباً . »<sup>٣</sup>

## ١٠ - المعنى والمبنى

لم يقصد العرب بالمعنى حكمة او عبرة او فكرة جديدة وانما قصدوا به كل ما تدل عليه الالفاظ مفردة او مجتمعة ، سواء اكان ذلك صورة ام فكرة ام عاطفة ،

(١) الصناعتين ص ١٣٣

(٢) فصل الملاحم « Poésie Epique » و Alaiu, Système des Beaux Arts

(٣) المثل السائر ص ٢٢٣ - ٢٢٤ .

خيالا ام حقيقة ، تقليداً أم ابتكاراً .

وهم في بحثهم لموضوع « المعنى والمبنى » اقاموا حداً فاصلاً بين هذين الركنين ولم يجمعوا بينهما ولا اعتبروهما متدينين غير منفصلين . وكما اختلف غيرهم من النقاد وترددوا في تفضيل احدهما على الآخر هكذا تضاربت آراء نقاد العرب في هذا الموضوع العويص . لكن اكثرهم فضل اللفظ على المعنى . و ارادوا باللفظ حسن المفردات وايضاً حسن رصفها وتركيبها . قال العسكري في « الصناعتين » : « وليس الشان في ايراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وانما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقاؤه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والحلو من اورد النظم والتأليف . وليس يطلب من المعنى الا ان يكون صواباً ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من لغوته التي تقدمت . »<sup>١</sup>

ويعزز الكاتب قوله بالبرهان التالي : « ان الكلام اذا كان لفظه حلواً عذبا وسليماً سهلاً ومعناه وسطاً دخل في جملة الجيد وجرى مجرى الرائع النادر كقول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة الخ ..

وليس تحت هذه الالفاظ كبير معنى وهي رائعة مفعلة ... » لكن ابن الاثير يعارضه في الحكم على الابيات وبصيب في قوله انها تستمد اكثر حسنها من المعنى<sup>٢</sup> اي من طرافة التعبير والتصوير وقوة الاحياء . ومثله الجرجاني في اسرار البلاغة .<sup>٣</sup> ويزيد صاحب « الصناعتين » : « التوكيد بكيفية نظم الكلام لا بكثرة اللفظ »<sup>٤</sup> فهو يؤكد لنا انه يقصد القالب لا مجرد اللفظ .

ويشبه قول العسكري في الصناعتين قول ابن رشيق في العمدة : « للناس فيما

(١) الصناعتين ص ٥٥ - ٥٦ .

(٢) المثل السائر ص ١٣٨ .

(٣) اسرار البلاغة ص ١٦ - ١٧ .

(٤) الصناعتين ص ١٤٩ .

بعد آراء ومذاهب ، منهم من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعل غايته ووكده ، وهم  
 فرق : قوم يذهبون الى فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب من غير تصنع . .  
 ومنهم من ذهب الى سهولة اللفظ فعثي بها واعتفيل له فيها الركافة واللين المفرط .  
 ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته . . . واكثر الناس على تفضيل اللفظ  
 على المعنى . سمعت بعض الحذاق يقول : قال العلماء « اللفظ اغلى من المعنى ثناً  
واعظم قيمة واعز مطلباً ، فان المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها  
 والحاذق ، ولكن العمل على جودة الالفاظ وحسن السبك وصحة التأليف » ١ .

اما ابن الاثير فيشارك زميله الجرجاني في تقديم المعنى على اللفظ : « اعلم ان  
العرب كما كانت تعني بالالفاظ فتصلحها وتهذبها فان المعاني اقوى عندها واكرم  
عليها واشرف قدراً في نفوسها . . . فاذا رأيت العرب قد اصلحوا الفاظهم وحسنوها  
 ورققوا حواسيها وصقلوا اطرافها فلا تظن ان العناية اذ ذاك انما هي بالفاظ فقط ،  
 بل هي خدمة منهم للمعاني » ٢ .

ونرى عبد القاهر الجرجاني في « دلائل الاعجاز » يعقد الفصول الطوال ليشرح  
 لنا نظريته في الفصاحة والبلاغة ويكرر عرضها وشرحها بصورة تبعت الملل في نفس  
 القارئ . وبجمل نظريته « ان البلاغة في معاني الكلم دون الفاظها وان نظمها . هو  
 توخي معاني النحو فيها » ويعني بالفصاحة والبلاغة اجادة القول وحسن البيان . اما  
 ما يذهب اليه من الاسهاب والتطويل والتكرار والترجيع فذلك « احتياجاً منه  
 على بطلان مذهب اللفظ » وتقديراً لاقوال خصومه في الموضوع ورداً على من قال  
 بتقديم اللفظ على المعنى نظير العيسكري وابن رشيقي . وهنا بعض آرائه وبراهينه  
 في الموضوع :

« وجملة الامر انه كما لا تكون الفضة او الذهب خاتماً او سواراً او غيرهما من  
اصناف الحلى بانفسها ولكن بما يحدث فيها من الصورة ، كذلك لا تكون الكلم  
المفردة التي هي اسماء وافعال وحروف كلاماً وشعراً من غير ان يحدث فيها النظم

(١) العمدة ج ١ ص ٨٠ - ٨٢ .

(٢) المثل السائر ص ١٣٧ .

الذي حقيقته توحي معاني النحو واحكامه <sup>١</sup> « وما رأينا عاقلاً جعل القرآن فصيحاً  
أو بليغاً بان لا يكون في حروفه ما يثقل على اللسان . لانه لو كان يصح ذلك لكان  
يجب ان يكون السوقي الساقط من الكلام والسفساف الرديء من الشعر فصيحاً  
اذا خفت حروفه » <sup>٢</sup> « ويكفي في الدلالة على سقوطه وقلة تمييز القائل به ( اي  
بذهب القائلين ان الفصاحة هي خفة اللفظ وسهولته ) انه يقتضي اسقاط الكناية  
والاستعارة والتبثيل جملة واطراح جميعها رأساً مع انها الاقطاب التي تدور البلاغة  
عليها والاعضاد التي تستند الفصاحة اليها » <sup>٣</sup>.

وايضاً : « إنا لا نوجب الفصاحة للفظه ، مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي  
هي فيه ، ولكننا نوجبها لها موصولة بغيرها ومعلقة معناها بمعنى ما يليها . فاذا قلنا  
في لفظة « اشتعل » من قوله تعالى « واشتعل الراس شيباً » إنها في أعلى المرتبة من  
الفصاحة ، لم نوجب تلك الفصاحة لها وحدها ولكن موصولاً لها الرأس معرفاً  
بالالف واللام ومقروناً بها الشيب منكرأ منصوباً . » <sup>٤</sup>.

ويضرب لنا مثلاً آخر : « خذ الآية ، » يحسبون كل صيغة عليهم ، هم العدو  
فاحذرهم ! لو انك علقت « على » بظاهر وادخلت على الجملة التي هي « هم العدو »  
حرف عطف واسقطت الالف واللام من العبد فقلت « يحسبون كل صيغة  
واقعة عليهم وهم عدو » رأيت الفصاحة قد ذهبت عنها بأسرها . » <sup>٥</sup>.

« ومثل ذلك قول بشار : « كأن منار القع فوق رؤوسنا الخ » اذا تأملته  
وجدته كالحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم ورأيت قد صنع في الكلم التي فيه ما  
يضنعه الصانع حين يأخذ كسراً من الذهب فيذيبها ثم يصبها في قالب ويخرجها لك  
سواراً أو خلخالاً . وان انت حاولت قطع بض الفاظ البيت عن بعض ، كنت

(١) دلائل الاعجاز من ٢٤١ - ٢٤٢

(٢) المصدر نفسه من ٢٦٢

(٣) المصدر نفسه من ٢٦٢ - ٢٦٣

(٤) المصدر نفسه من ٢٨١

(٥) المصدر نفسه من ٢٨٢

كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار» ١

ماذا نستنتج من أقوال عبد القاهر الجرجاني ؟ اتراه يجعل الاهمية للمعاني في فن البلاغة ؟ نعم ، حيث يقول انه : « لو كانت البلاغة في اللفظ لوجب اسقاط الكناية والاستعارة والتشثيل والايجاز جملةً من الكلام » ( ص ٢٦٢ من دلائل الاعجاز ) لكنه في بقية كلامه يبتعد عن هذا الرأي - رأي تقديم المعنى - ويجعل مدار الفصاحة والبلاغة على نظم الكلام وتركيبه وصبه في قالب خاص كما يصب الصانع ذهباً او فضة بحيث « لو حاولت قطع بعض الفسائط البيت عن بعض كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار » ( ص ٢٨٩ وقد ذكر ) . فليست الفصاحة والبلاغة عنده اذاً في المعنى ولا في اللفظ المفرد بل في هيئة تركيبه وحسن سبكه وارتباط اجزائه بقواعد الاعراب من تحريك وتنوين يعطيانه شكلاً خاصاً .

وهو اذاً لا يختلف في رأيه عن العسكري وابن رشيق حين قالوا : ان الشأن في صحة السلك والتركيب والخلو من اورد النظم والتأليف . لكنه لا يكتفي بذلك ولا يرى صحة التركيب وسلامته امراً كافياً بل هو يريد التركيب في شكل خاص يروق السامع ويشير استحصانه . وما هو هذا التركيب الخاص ؟ هو القالب التي يمتاز بالاخراج الفني ، بالفصاحة والبلاغة الملممة التي لا تضد عن سهولة اللفظ ولا عن صحة التركيب فقط ، بل عن سلامة الذوق في جمع الالفاظ . وما الامثلة التي يضربها سوى تعزيز للرأي التالي : ان للقالب الاهمية الكبرى مع ان ذلك لا ينفي اهمية المعاني ، لا سيما وجوه المجاز والتشثيل .

وقد لاحظ ابن الاثير ايضاً اهمية الرصف والتركيب . قال في المثل السائر ص ٧٥ : « انك ترى اللفظة تروقك في كلام ثم تراها في كلام آخر فتكرهها » . هذا مع اعتقاده بان الالفاظ مهما حسنت فهي خدم للمعاني .

نرى ان ثلاثة من النقاد الممار ذكرهم يجعلون سر البلاغة في القالب او طريقة الرصف ، دون ان يغفلوا شأن المعاني . وغيرهم كابن الاثير يقدّمها على المبني . لكن اتباع المذهب الاول لاحظوا ان المعاني شائعة في الناس « يعرفها العربي والعجمي

والقروي والبدوي» وانها قد تكون مقتبسة مسروقة يحتملها الشاعر «على مثال تقدم ورسم فرط» بوقل من يستطيع تمييز المسروق من المبتكر والجديد من القديم. لكن ابتكار الأديب وشخصيته الفذة يظهران حقاً بغير التباس في القالب الذي يصب فيه الفاظه وعباراته، في الأسلوب الخاص الذي يبتدعه لنفسه وهو الذي يسميه الافرنج Style. وهم ذلك متفقون مع نقاد الغرب الذين يرون في القالب سر الفن ويعملون قيمة الكاتب في أسلوبه. وطريقة عرضه للأفكار. لكن نقاد العرب لم يميزوا بين التعبير العلمي والتعبير الفني ولم يحفظوا بقولهم ان طريقة العرض ركن رئيسي في الشعر وفي الفن بينما المعاني تحتفظ بالمقام الاول والرئيسي في نثر العلم. هذا مع ان التفريق حدث بصورة تطبيقية. فالنثر الفني ساد خصوصاً في الترسل، أما نثر التأليف فكان بسيطاً جافياً يميل أحياناً الى الركاسة، كما نراه في كتب النقد. غير أننا في عصر السجع نجد بعض كتب التاريخ والتراجم تكتب بأسلوب انيق مسجع بادي الصنعة، كـ «يتيمة الدهر» للثعالبي مثلاً.

كذلك لم يشر نقاد العرب الى مسألة اندماج المعنى مع المبنى بحيث يؤلفان وحدة لا انفصام بين أجزائهما، إلا ان بعضهم نوه بارتباطها الوثيق. فقال ابن المدير في «الرسالة العذراء»: «وقد شبهوا المعنى الخفي بالروح الخفي، واللفظ الظاهر بالجثمان الظاهر». وقال ابن رشيق: «المعنى روح واللفظ جسم له».

\*\*\*

لقد عرف نقاد العرب، كما رأينا، كثيراً من المبادئ الاستطيقية التي شاعت عند نقاد الغرب من أقدماء ومحدثين. إلا ان هؤلاء امعنوا في بحثها وتفصيلها بصورة منظمة مسهبة لم يصل اليها نقاد العرب. فيدنا نرى الناقد «لالو» مثلاً يضع كتاباً كاملاً في «الفن والأخلاق» نرى نقاد العرب يشيرون الى هذا الموضوع في جملة او جملتين.

عرف النقاد هذه المبادئ واستنتجوها من شعر شعرائهم واوردوا عليها الامثلة

(١) راجع فصل «القالب في الفن»

(١) Lalo, Charles, L'art et la morale

من الشعر والنثر الرفيع بينما عرفها الشعراء بصورة بدئية وعرفوا غيرها بما لم يظن له النقاد ، فالموسيقى اللغزية مثلاً لم ترد في اجاث النقاد بصورة مباشرة ، اما الشعراء فجعلوها قوام شعرهم .

ويتضح لنا من مجمل تقديمهم انهم شغفوا بجمال التعبير واثاقته وسلاسته ، فكان معظم تقديم محصوراً في هذه الناحية — اذا استثنينا النقد اللغوي — وساقهم هذا الشغف الى الافراط ، وشغفوا بالشعر لانه تعبير جميل ، حتى اخذوا في القرن الرابع الهجري يطبقون احكام الشعر على النثر ، فاتجمل الكتاب ألفاظ الشعر واثاقه عبارته ورونته الموسيقية ( في السجع ) ومواضيعه في الرسائل ، وشرطوا فيه ما شرطوا في الشعر من خيال وموسيقى وتصوير .

وكأنما اللغة العربية نفسها — هذه اللغة الفصحى التي لم تحصر في الادباء والمتأديبين — ظلت طوال حياتها لغة الاثاقه والترف ، قلما تلبس لغير الشعر والتعبير الفني .

ولعلنا ورثنا عنهم هذا الميل الى اثاقه التعبير او اثرت فينا مذاهبهم فاصبحنا عباد قوال وعشاق كلام نؤثر بجمال العبارة وموسيقاها ، حتى في نثر العلم والحياة اليومية .

وبما نلاحظ ايضا ان اولئك النقاد ، على مثال الاستايطيين المعاصرين ، حكموا الذوق في تقديم ورأوا هناك مقاييس ذاتية بجانب المقاييس الموضوعية التي جاهدوا في جمعها وشرحها . ورأوا ايضا ان الذوق او الحس الذاتي هو الحكم الاخير حين تفشل الاحكام والقوانين التقليدية . وعرفوا ان الشاعر يستغني بطبعه عن علم العروض واحكام النقاد فقال قدامة : « ومن لا يعلمه ( اي علم العروض ) ليس يعول في شعر اذا اراد قوله الا على ذوقه دون الرجوع اليه ( اي علم العروض ) ... فكان هذا العلم بما يقال فيه ان الجهل به غير ضائر . »<sup>١</sup>

وقال صاحب المثل السائر : « ان مدار علم البيان على مدار الذوق السليم الذي هو انفع من ذوق التعليم »<sup>٢</sup> وقال في مكان آخر : « وهذا لا يحكم فيه غير الذوق

(١) نقد الشعر ص ٢ - ٣

(٢) المثل السائر ص ٣ و ص ١١١ - ١١٢



السليم ولا يقام عليه دليل .

وعرفوا ان الذوق « احساس قليل في الناس » وان بدونه لا يدرك الجمال .  
« ومن هذا الباب قول النابغة : نفس عصام سوّدت عظاما ... » قال الجرجاني :  
« لا يخفى على من له ذوق حسن هذا الاظهار وان له موقعا في النفس وباعثا للارحية  
لا يكون اذا قيل :

نفس عصام « سوّدت »<sup>١</sup> .

وقالوا في الحس الاستاطيقي : « ان من البيان لسحرا » وان من سمع ابياتا  
من الشعر الجيد احس لها في نفسه « ديباً وقشعيرة » .

وقال ابن الاثير وقد طرب لابيات في الحمر : « وهذا معنى مبتدع اشهد انه  
يفعل بالعقول فعل الحمر سكرآ ، ويرق كما رقت لطفآ ، ويفوح كما فاحت نشرآ »<sup>٢</sup>  
هكذا حكموا على الشعر بواسطة تأثيره في النفس . وقد فرقوا بين الفنان  
والناقد ورأوا ان النقد فن لذاته يختلف عن فني الشعر والنثر فقالوا : « وقد يميز  
الشعر من لا يقوله كالبراز يميز من الثياب ما لم ينسجه ، والصير في يخبر من الدنانير  
ما لم يسكه ولا ضربه ، حتى انه ليعرف مقدار ما فيه من الغش وغيره  
فينقص قيمته . »<sup>٣</sup>

اما النقد البيئي ونقد شخصية الاديب فقلما نجد لها اثرآ في كتب النقد العربي .  
الا انهم اشاروا الى الفرق الذي يحدثه اختلاف البيئة بين شعر البدو وشعر الحضرة  
فقال الجرجاني في « الوساطة » : « ومن شأن البداوة ان تحدث بعض ذلك ولا جله قال  
النبي (ص) « من بدا جفا » . ولذلك تجد شعر عدي وهو جاهلي اسلس من شعر  
الفرزدق ورجز رؤبة وهما آهلان ، ملازمة عدي الحضرة وإبطانه الريف وبعده  
عن جلافة البدو وجفاء الاعراب »<sup>٤</sup> .

(١) دلائل الاعجاز للجرجاني ص ٣٨٤ و ٣٩٠

(٢) المثل السائر ص ١٢٧ - ١٢٨

(٣) العمدة ج ١ ص ٧٥

(٤) الوساطة لابي حسن علي بن عبد العزيز الجرجاني ص ٢١

والجرجاني نفسه يلاحظ أيضاً ما لاختلاف الامزجة والطبائع - عدا اختلاف البيئة - من اثر في شعر الشعراء . قال في الوساطة :  
« وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتباين فيه احوالهم فيرق شعر اعدام ويصلب شعر الآخر ويسهل لفظ اعدام ويتوعر منطق غيره . وانما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق فان سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلق . »<sup>١</sup>

---

(١) الوساطة ص ٢١ أيضاً .

## عيوب النقد العربي

لا بد لكل دارس للنقد العربي من ان يلاحظ فيه خطه يلتزمها النقاد وهي انهم يحصرون تقدم في البيت الواحد والمعنى المفرد، لا يلتفتون الى القصيدة كمجموع ولا يلقون عليها نظرة مجملة موحدة. فنرى الأمدى حين يوازن بين البحرى والمثنى واني تمام يكاد يقتصر في الموازنة على المعنى المفرد ثم على الديباجة او مطلع القصيدة عند كليهما. وقد نرى ابن الاثير اقل تفيداً بهذه الحطة حين يوازن بين قصيدتي البحرى والمثنى في وصف الاسد لكن جميع من سبقه من النقاد كعبد القاهر الجرجاني وصاحب الصناعتين وقدامة بن جعفر في كتابيه، وسائر من عاصرهم، قد اكتفوا بنقد البيت دون القصيدة. وسبب ذلك انهم ارادوا ان يكون لكل بيت معنى قائم بنفسه فلا يحتاج الى الثاني لانقام معناه.

قال قدامة بن جعفر في «نقد النثر»: «واعلم ان الشاعر اذا اتى بالمعنى الذي يريد او المعنيين في بيت واحد كان في ذلك اشعر منه اذا اتى بذلك في بيتين»<sup>١</sup>. وهو الذي سرد فنون الشعر جميعها في أحد فصوله ومثل على كل منها بيت واحد وفي النادر بيتين<sup>٢</sup>.

ولعلمهم نظروا الى القصيدة كعقد من الجواهر وكل بيت فيها جوهرة مستقلة عن اختها وذات حسن خاص بها، ولذا سموا قول الشعر نظماً. وكان الشاعر عندهم شاعر بيت لا شاعر قصيدة وكثيراً ما فضلوا شاعراً لبيت قاله.

(١) نقد النثر ص ٧٩.

(٢) المصدر نفسه ص ٧٠ - ٨٢. يلاحظ ان قدامة بن جعفر لم يقتصر في كتابه: «نقد النثر» على نقد النثر.

لكن في نظرهم هذه اضعافاً لوحدة القصيدة وتشجيعاً لتفككها وتباين اجزاها .  
فما اكثر ما تعثر في الشعر العربي على البيت الفريد بحسنه وما اقل ما تعثر على  
قصيدة حسنة بكاملها ، خالية من الحشو ، تستوي اجزاؤها في الحسن وينحصر  
موضوعها في فكرة واحدة موسعة . قال ابن الاثير : « ان الشاعر اذا اراد ان  
يشرح اموراً متعددة ذات معان مختلفة في شعره واحتاج الى الاطالة بان ينظم  
مثنى بيت او ثلاثة بيت او اكثر من ذلك ، فانه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير  
منه ، بل يجيد في جزء قليل ... وعلى هذا فاني رأيت العجم يفضلون العرب في  
هذه النكتة . »<sup>(١)</sup>

وما يعاب ايضاً على النقاد شغفهم بالتفصيل الدقيق واسراف الشرح في مواضيع  
محدودة ، مثلاً اجاث السرقات الشعرية في كتاب « الوساطة » وغيره . وفي كتاب  
« اسرار البلاغة » للجرجاني ما يزيد على مئتي صفحة ، او اكثر من نصف الكتاب  
في بحث التشبيه والتمثيل والاستعارة والفروق بينها وتفصيل انواعها ودقائقها ،  
هذا مع اغفالهم مواضيع اجل شأنًا واكثر شمولاً كالتوسع في بسط اركان البلاغة  
وعناصر الشعر .

وقد جذب النقاد ابتكار المعاني ، كما اشرنا سابقاً ،<sup>(٢)</sup> وانكروا المسروق منها  
والمقتبس والمستلهم من غيره ، وبالفرا في العنت والتمحيص من هذه الناحية .  
وانكروا تقييد الشعر بالاخلاق او بالدين ، كما مر بنا ، فحرروه من ناحية ، لكنهم  
قيدوه من ناحية اخرى . قيدوه بالاسلوب والقالب ولم يحفلوا بضرورة تطوره من  
هذه الناحية . فظل الشعر العربي موحد القافية - الافي ندر - ذا اوزان تقليدية  
وابواب ومواضيع تقليدية . ولولا ثورة ابي نواس على الاسلوب وتجديد ابي العلاء  
في الموضوع لأمكننا القول ان تغير الشعر العربي في اسلوبه وموضوعه ، منذ العصر  
الاموي حتى العصور الحديثة ، كان معدوماً او غير جدير بالذكر .  
بل ان بعض النقاد حاولوا ان يقيدوا على الشاعر معانيه وألفاظه حين امكنهم

(١) المثل السائر ص ٣٢٤

(٢) مبدأ الطرافة والابتكار عدد ٤ ص ١٢٧

ذلك . وُسُغُوا بالقياس على القديم فقالوا في احد ابيات المتنبي : « تعرّض فيه لوجوه من الطعن منها قوله سُداس وقد زعموا انها غير مروية للعرب وانما روي أحاد وثلاث ورباع وعُشار »<sup>١</sup> ونقول : ما ضرّ ان يقول « سُداس » قياساً على أحاد وثلاث ؟ وجاء في « الموازنة » : « وهذا الذي وصفه ابو تمام ضد ما نطقت به العرب »<sup>٢</sup> وايضاً : « هذا خلاف ما عليه العرب وضد ما يُعرف من معانيها . »<sup>٣</sup> وقد حاول قدامة بن جعفر في « نقد الشعر » تقييد الشاعر بمعانٍ محدودة وانفرد بين زملائه بهذه المحاولة غير الموفقة . قال انه « لما كانت فضائل الناس .... العقل والشجاعة والعدل والعفة ، كان القاصد لمدهج الرجال بهذه الاربعة الخصال مصيباً والمادح بغيرها مخطئاً ... وليس بين المراثية والمدحة فصل إلا ان يُذكر في اللفظ ما يدل على انه لهالك ، مثل كان وتولى وقضى نحبه وما اشبه ذلك . »<sup>٤</sup> ونحن اذا لمنا النقاد على جودهم نضع التبعة الاولى على الشعراء لان النقد انما يستمد تطوره من تطور الفن وينسحب على اذياله . وقد بلغت محافظة الشعراء على سنن الاقدمين انهم تقيّدوا بالقافية الموحدة وعدوا تنوعها عجزاً .

### مسألة التفريق بين الشعر والنثر

يلاحظ طه حسين في مقدمته لنقد النثر « ان العرب » لما لم يفهموا من ارسطو الا ما قاله عن العبارة فانهم لم يلحظوا اي فارق بين ما هو شعر وما هو خطابة ، وكل ما يفرق عندهم بين الشعر والنثر انما هو الوزن والقافية . فهم لم يفهموا كتاب « الشعر » لأرسطو الذي ترجمه متى بن يونس في القرن الرابع ولا اجادوا فهم كتاب الخطابة ( Rhetorica )

(١) الوساطة ص ٨٤ .

(٢) الموازنة ص ٥٩ .

(٣) الموازنة ايضاً ص ٨٦ .

(٤) نقد النثر لقدامة بن جعفر ص ٢٠ - ٣٣ .

(٥) مقدمة « نقد النثر » ص ١٧ .

ولا تعدم كتب النقد العربي محاولات في التفريق بين الشعر والنثر . فالصائبى يرى ان الشعر اغرض من النثر وواجز ومواضيعه تختلف عن مواضيع النثر ، فهي في مجموعها وصف وغزل واستجداء بينما مواضيع الترتل خطابية وعظمية اخوانية . ويرى ابن الاثير ان الفاظ الشعر غير الفاظ النثر . والصائبى في الموضوع ملاحظة تشبه النقد الحديث الذي يجعل الشعر نقيض النثر . قال : فجميع ما يستحب في الاول ( اي الشعر ) يستكره في الثاني ( اي النثر )<sup>١</sup>

لكننا لا نخطئ اذا قلنا ان النقاد في اجاث البلاغة ووجوه البيان لم يفرقوا تفريقا واضحا بين الشعر والنثر . قال قدامة في « نقد النثر » : « وقد ذكرنا المعاني التي يصير بها الشعر حسنا وبالجودة موصوفاً ، والمعاني التي يصير بها قبيحا مردولا ، وقلنا ان الشعر كلام مؤلف فما حسن فيه فهو في الكلام ( اي للنثر ) حسن ، وما قبح فيه فهو في الكلام قبيح . فكل ما ذكرناه هناك من اوصاف حد الشعر فاستعمله في الخطابة والترسل ، وكل ما قلناه من معاييه فتجنبه ها هنا .<sup>٢</sup> وقال العسكري في « الصناعتين » : « الكلام بحسن بسلاسته وسهولته ونصاعته وتحير لفظه .... مع قلة ضراوته بل عدمها اصلا حتى لا يكون لها في الالفاظ اثر فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطالعه وجودة مقطعه وحسن رصفه وتأليفه وكمال صوغه وتركيبه »<sup>٣</sup>

ويلاحظ طه احمد ابراهيم في كتاب « تاريخ النقد الادبي عند العرب »<sup>٤</sup> ان النقد الادبي عندهم ظهر في الشعر وظلت اكثر مجوته في الشعر ، وان علم البيان ظهر في النثر وظلت اكثر مجوته في النثر « بل ان من البيانين من يرى البلاغة والابداع في النثر وحده ، كصاحب « الطراز »<sup>٥</sup> وتلك ملاحظة لها قيمتها لكنها لا تخرج عن كونها تعميما . فكتب البيان حافلة بنقد الشعر والشواهد الشعرية ، كما هي

(١) المثل السائر ص ٣٢٢-٣٢٤

(٢) نقد النثر ص ٨٣

(٣) الصناعتين (طبعة الاستانة ١٣٢٠ هـ) ص ٣٩ - ٤٠

(٤) ص ٦٠-٧٠ من « تاريخ النقد الادبي عند العرب »

(٥) من كتب البيان المتأخرة

حافلة بنقد النثر والشواهد النثرية ، ومنها « اسرار البلاغة » و « نقد الشعر » و « نقد النثر » و « المثل السائر » . الا ان هناك كتباً نقدية خاصة بالشعر كطبقات الشعراء لابن سلام و « الوساطة » للجرجاني و « الموازنة » للأمدي .

على ان ضعف التفريق بين الشعر والنثر في العصور الماضية لم يكن مقصوداً على نقاد العرب . بل ان نقاد الافرنج ايضا جروا على هذه السنة فجعلوا اصول البيان واحدة للشعر والخطابة وغلبت على شعر شعرائهم المسحة الخطابية افراطاً تأثرهم بالبيان اللاتيني اليوناني .

جاء في كتاب « نزعات معاصرة في الادب الغربي » : « كان الانقلاب الرومنطقي ثورة على طرق البيان الكلاسيكي التي سادت في اوربا منذ القرن السادس عشر حتى الثامن عشر ، اذ كان الطلاب يعمنون في درس اللاتينية ولا يدرسون من الادب سوى الانشاء الخطابي والخطابة اللاتينية ، فتعودوا ان يكتبوا غير ما يفكرون وغير ما يشعرون وان ينظموا ما يفهمه الجميع اي بأسلوب واضح لانه يخاطب الجماهير ... ولكن ظلت الاساليب الخطابية قوية التأثير في الرومنطقيين بدليل ان لامرتين وهوغو وموسيه جعلوا شعرهم واضحاً منتظماً يشبه الخطب التي وضعت لتلقى . وقد ثار الرمزيون على هذا المنطق الكلاسيكي وحاولوا ان يستبدلوا بالمنطق العقلي منطقياً بديهاً إلهامياً لا يحتاج الى التسلسل والترتيب الذي يميز الانشاء العلمي او الخطابي . »

وليس غريباً ان يعتمد الشعراء والنقاد اصول البيان الخطابي في نظم الشعر او نقده ، لان كتاب ارسطو في الشعر يقتصر على اصول الشعر الدرامي او التراجيديا ولا يبحث في فلسفة الشعر المطلق ، على طريقة البرناسيين والرمزيين . كذلك لنجينيوس الذي بحث سمو العبارة وجلالها في كتابه المسمى « في الجليل » لم يفرق بين العبارة النثرية والعبارة الشعرية .

كل ذلك يدعونا الى الاعتقاد بان النقد الحديث وحده قد اقام حداً فاصلاً بين الشعر والخطابة ، وبين الشعر والنثر .





# مصادر البحث

١. مصادر اجنبية في علم الجمال

- ✓ 1. Alain : Système des beaux-arts.  
( Paris, 2ème éd. 1926 ).
- ✓ 2. Alain : Vingt leçons sur les beaux-arts.  
( Nrf — Paris 1931. )
3. Alain : Préliminaires à l'esthétique.  
( Nrf — Gallimard, Paris. 7ème éd. )
4. Baudouin, Charles : Psychanalyse de l'art.  
( Paris, Librairie Félix Alcan, 1929 )
- ✓ 5. Brémond, Henri : La poésie pure.  
Avec un débat sur la poésie par Robert de Souza  
( Paris, Bernard Grasset, 1928 )
- ✓ 6. Hoursticq, Louis : L'art et la littérature.  
( Flammarion 1946 ).
- ✓ 7. Kant : Critique of Judgment.  
Trans. by J. H. Bernard.  
( Macmillan & Co., London 1914 ).
- ✓ 8. Lalo, Ch. : Introduction à l'esthétique.  
( Paris 1925 ).
9. Lalo, Ch. : L'art et la morale.  
( Paris 1922 )
- ✓ 10. Lesparre, A. de Gramont : Essai sur le sentiment  
esthétique.  
( Paris, L. Felix Alcan ).
- ✓ 11. Parker, de Witt : The Principles of Aesthetics.  
( Silver, Burdett & Co., 1920 ).
12. Puffer E. D. : The Psychology of Beauty.  
( Houghton Mifflin & Co., 1905 ).
13. Tolstoi, Leo : What is art ?  
Trans. from the Russian by Aylmen Maude.  
( N. Y. Thomas Crowell & Co. 1899 ).
14. Revue de métaphysique et de morale.  
( V. 43, 1936 ).

1. Aristotle

De Poetica.

Trans. by Ingram Bywater.

(The Works of Aristotle translated into English  
Oxford 1924 ).

✓ 2. Brunetière, Fernand : Questions de Critique.  
( Paris, Calmann Lévy, éd. 1889 ).

3. France, Anatole : La vie littéraire.

( Paris, Calmann Lévy, ed. 1898 ).

✓ 4. Longinus & English Criticism.

by T. R. Heun, M. A.

( Cambridge, 1934 ).

١ - قدامة بن جعفر ( توفي ٣١٠ هـ )  
« نقد الشعر »

( مطبعة الجوائب ، قسطنطينية ١٣٠٢ هـ )

٢ - قدامة بن جعفر ( ٣١٠ هـ )  
« نقد النثر »

تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي

( القاهرة - مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٣ )

٣ - الآمدي ، أبو القاسم الحسن بن بشر ( ٣٧١ هـ )  
« الموازنة بين أبي تمام والبحتري »

( مطبعة الجوائب بالآستانة ١٣٢٠ هـ )

٤ - القاضي الجرجاني ، أبو الحسن علي بن عبد العزيز ( ٣٩٢ هـ )  
« الوساطة بين المتنبي وخصومه »

( طبع وشرح أحمد عارف الزين صيدا ١٣٣١ هـ )

٥ - العسكري ، أبو هلال ( ٣٩٥ هـ )  
« الصناعتين »

( شرح محمد أمين الخانجي - مطبعة محمد علي بالآزهر ، مصر )

( ونسخة أخرى ، طبعة الآستانة ١٣٢٠ هـ )

٦ - ابن رشيق القيرواني ( ٤٥٦ هـ )

« العنبرة في صناعة الشعر ونقده »

( مطبعة أمين هندية بمصر )

٧ - عبد القاهر الجرجاني ( ٤٧١ هـ )

« أسرار البلاغة »

( أصدرته دار المنار بمصر ١٩٣٩ م - ١٣٥٨ هـ )

٨ - عبد القاهر الجرجاني ( ٤٧١ هـ )

« دلائل الإعجاز » وبآخذه رسالة في البلاغة

( طبع بمطبعة السعادة ، مصر )

٩ - ابن الأثير الجزري ( ٦٣٧ هـ )

« المثل السائر »

( المطبعة الشامية بمصر ١٣١٢ هـ )

١٠ - مصادر عربية حديثة

١ - طه احمد ابراهيم

« تاريخ النقد الادبي عند العرب من العصر الجاهلي الى القرن الرابع هـ »

( القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٧ )

٢ - احمد الشايب

« اصول النقد الادبي »

( طبعة ثانية - مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٤٢ )

# فهرست

٣	مقدمة
٥	تمهيد
٧	كيف ندرس الجمال
١١	هل للفنون الجميلة ميزات مشتركة
١٣	الفن والطبيعة
٢٠	علامات الجمال
٢٢	١- الوحدة مع التنويع
٢٣	٢- توافق الاجزاء
٢٤	٣- التناسب
٢٥	٤- التوازن
٢٧	٥- التدرج والتطور
٢٨	٦- التكرار
٣٤	تعريف الجمال عند الفلاسفة والسيكولوجيين
٣٩	جمال الطبيعة وجمال الفن
٤٠	اثر الجمال في النفس
٤٧	ما يؤثر في الاحكام الجمالية
٥٠	حواضر الفن
٥٩	الفن والذكاء

٦١	وظائف الفن
٧٤	شخصية الفنان
٨٠	عناصر الفن
٨٠	١ - المعنى في الفن
٨٣	٢ - القالب في الفن
٨٦	٣ - العاطفة في الفن
٨٨	٤ - الانحاء في الفن
٩٣	الشعر
٩٤	١ - الموسيقى
٩٥	٢ - التصوير
٩٧	٣ - قوة الانحاء
٩٩	٤ - الابداع والصعوبة والغموض
١٠٠	٥ - الالفاظ في الشعر
١٠١	٦ - العاطفة في الشعر
١٠٢	٧ - الفكرة
١٠٣	٨ - الموضوع
١٠٦	كلمة في الشعر الصافي
١١١	النثر
١١٥	النقد الجمالي عند العرب
١١٧	١ - مبدأ الوحدة
١٢٣	٢ - مبدأ التقوية
١٢٤	٣ - مبدأ الغلو
١٢٧	٤ - مبدأ الطرافة والابتكار
١٢٨	٥ - مبدأ الغموض
١٣٠	٦ - الموسيقى اللفظية

١٣٠	٧ - الشعر والأخلاق : نظرية الفن للفن
١٣٠	٨ - الشعر والعلم
١٤٠	٩ - مواضيع الشعر والفاظه
١٤٠	١٠ - المعنى والمبنى
١٤٧	عيوب النقد العربي
١٤٩	مسألة التفريق بين الشعر والنثر
١٥٣	مصادر البحث
١٥٣	١ - مصادر اجنبية في علم الجمال
١٥٤	٢ - مصادر اجنبية في النقد
١٥٥	٣ - مصادر عربية قديمة
١٥٦	٤ - مصادر عربية حديثة

٩٥٢/٥/١٥٦